

主编 洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

表演、文本、语境、传承

蒙古族音乐的口传性研究

博特乐图 著



上海音乐学院出版社

上海高校音乐人类学E—研究院建设计划项目资助　项目编号：e05011
内蒙古大学文科创新团队资助

主编　洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

表演、文本、语境、传承

蒙古族音乐的口传性研究

博特乐图 著





上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

表演、文本、语境、传承:蒙古族音乐的口传性研究/博特乐图著.
—上海:上海音乐学院出版社,2012.1

ISBN 978-7-80692-718-2

Ⅰ.①表…　Ⅱ.①博…　Ⅲ.①蒙古族-民族音乐-研究-中国
Ⅳ.①J607.212

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第007581号

出 品 人:洛　秦
书　　名:表演、文本、语境、传承——蒙古族音乐的口传性研究
著　　者:博特乐图
责任编辑:夏　楠　杨成秀
封面设计:孙洁涵
出版发行:上海音乐学院出版社
地　　址:上海市汾阳路20号
印　　刷:上海天华印刷厂
开　　本:787×1092　1/18
印　　张:16 $\frac{2}{3}$
字　　数:272千字
印　　数:1-1,300册
版　　次:2012年2月第1版　2012年2月第1次印刷
书　　号:ISBN 978-7-80692-718-2/J.701
定　　价:52.00元

本社图书可通过中国音乐学网站 http://musicology.cn 购买

序

我与玉成以师生关系来往，已逾十载矣！

此一期间，我亲历了他从硕士到博士，从普通教师到教授，从青年学子到颇具影响的蒙古族音乐学者的成长过程。他的硕士论文《胡仁·乌力格尔概论》(2001)、博士论文《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》(2005)，他的《蒙古族经典民歌鉴赏》(蒙文，2007)、《安代词曲集成》(蒙文，2010年)，他主持策划的“内蒙古民族音乐典藏·大师系列”(2010－)以及这篇博士后流动站出站报告《表演、文本、语境、传承——蒙古族音乐的口传性研究》(2008)，他的近30篇文论、近1500个小时的音像资料等等，又清晰而分明地留下他求索进取的每一个足迹。管子云：一年树谷，十年树木，百年树人，玉成通过这十年间的奋力拼搏，已经长成为一棵大家公认的研究蒙古族音乐文化的优质之材了。

然而，作为亲历者，我却深知其中的甘苦……

2001年秋，蒙古族音乐学家、我的学长扎木苏教授带着玉成见我。老扎先介绍他此前的学业，再替他表明要继续研读博士的心意。他在一旁听，话不多。我当然给予肯定的回应。因为我完全相信扎木苏学长对他的所有评介，更重要的是我自己此前有十余次到草原考察的经历。特别是1996年1

月到过他的家乡——哲里木盟库伦旗，在那里采录过多位说书艺人表演的乌力格尔、故事民歌、安代舞等，当年夏天和后来，又在锡盟、阿盟、伊盟、呼盟等聆听了大量长调、短调、佛教音乐以及马头琴、萨满音乐，假如没有这些感性经验以及我自幼对蒙古族音乐的迷醉，我肯定不敢轻易接受一位蒙古族学生于自己门下读书。当然，答应的同时也心存犹豫。第一是他当时的学业背景和汉语水平是否会影响他的考试成绩以及他入学后能否阅读大量汉文文献。第二是他未来一定会、也一定要选择蒙古族传统音乐的研究题目，那我采用何种方式指导他，他又在多大程度上适应我的指导，等等。可喜者，这些疑虑，都随着我们两人以一种不予“约定”却默契“配合”的方式在后来的教学、交流中悄然消失了。

2002年，他与李莘同时考入中国艺术研究院研究生院学习，由我担任导师。幸获这一极为难得的学习条件和机会，玉成自知，除了苦读苦学、勤思勤跑外，别无它途。为此，除了各门必修课以及后来的田野考察，他选择了“足不出户”这样的生活方式，将大量时间花在阅读、摘录、分析、消化汉蒙文献上。他究竟读了多少书，我无法回答，但至少可以由他的博士论文、出站报告“附录”的“参考文献”作证。我相信，他写进去的，一定都是他读过的。至于“勤跑”，主要是指他前期“跑”资料馆和图书馆，后期“跑”田野。三年间，前后大约有三分之一的时间他都在哲里木盟、兴安盟各旗采访说书艺人。这又可以用他三年间录下200多个小时的音响作证。

俗话说：一个好汉要三个人帮。考虑到玉成的民族文化背景，我从一开始就决定邀请扎木苏学长和萧梅研究员组成一个三人指导小组。我的目的是，老扎深邃的蒙古族音乐文化学养，一定能使玉成在这一领域有新的积累和提升；萧梅对西方民族音乐学和一些前沿成果的关注和学术敏感，也会进一步扩展玉成的学术见识，我自己则会在中国传统音乐研究的历史与现状领域给他提供某些新视域，如此，他的成长也就会变得全面而健康。最终的结果证明了这种“联合指导”对他来说是非常有效的。杜甫诗曰：转益多师是吾师。对于玉成来说，三年间从三位导师身上获取了相互补益的营养；对我们来说，则因为能把自己的某些学术优长教授给最需要的学生而欣慰。我还想

说,在今天的教育中,过分要求学生“独尊一师”的风气,未必就好。现代的教育家,应该以开放的情怀,鼓励学生多方求教,广泛吸纳。

以我个人观察,玉成从进入中国艺术研究院音乐研究所博士班到出上海音乐学院博士后站,六七年间,已经基本确立了自己的学术研究宗旨。概括地说,就是:**立足传统,坚持两“勤”**。玉成多次告诉我,他自幼就爱听胡尔奇们说书,他是通过胡仁·乌力格尔进入蒙古族传统音乐世界的,这样的感性经验对于他来说具有生命般的意义。而进入专业院校以后,他又从理性方面去逐步理解博大精深的蒙古族传统文化。二十余年间的感性—理性进进出出的交织,最终确立了他与蒙古族文化传统、音乐传统的那种相互融入又相互依托的关系。更重要的是,这种关系从未显山露水,而总是很自然平实地见诸于他的各种文论中,或者潜隐于他将民间音乐传人请进学校以推进传承和建立“传统音乐驿站”、“内蒙古民族音乐典藏系列”以保护民间音乐遗产的默默行为中。总之,重视传统、善待传统、体认传统,已经成为玉成治学的一个不变的信条,这对于一名青年学者而言,我以为是十分可贵的。

所谓“两勤”者,一是勤“跑”,即跑田野,一是“勤思”,即勤于求索学术研究中的理论、概念和方法。作为民族音乐学家,这应该是不可或缺的两极,通过“两极”,不断强化自己的学术张力。我个人的感受是,跑田野,是每个真诚的民族音乐学家的天职,是他从事这一领域研究的根基和出发点。对此,玉成也很认同。这十余年,他已经跑遍整个内蒙古草原,有些地方甚至去过多次。数百小时的音响就是在田野中录下的,这是他跑田野之“广”。同时,他也很注意与传人交流的“深”。去年,我们一同到东乌珠穆沁旗听赏“长调”。返程时,顺便探望并接长调大师莫德格老人回呼市。一路上,他几乎没有中断与老人用蒙语交谈,有时也跟她学唱。事后他告诉我,这次谈话收获非常大,老人讲了很多关于苏尼特草原上古老长调歌曲的传播、传承掌故和演唱方法,这是以往从未听过的。我想,这样亲近的深度访谈,绝不是第一次。草原既广袤,又深邃,不用十年二十年功夫,不与民间艺术家有如此亲近的交往,不可能踏到草原的“边”,也不可能探到草原的“底”。而只有以扎实的“边”“底”考察为基础,才能进行真正挖出蒙古族传统音乐的精粹。

自然，“勤跑”也不是绝对的。它可以给我们提供直接面对表演现场、直接感受民间歌手、乐手声音的机会，让我们采撷到许多最生动、最真实的音像资料，以及在大脑中保留下珍贵而不可复制的声音记忆。但在“跑”完之后，我们还有另一个同样重要的环节，那就是进一步整理、分析这些资料的方法以及通过整理、分析从中提炼出某种音乐的构成规律、表演特征及其与相关文化传统的内在联系。这就是“思”。在这方面，每个学者都会因为背景、经验、学养、习惯而形成不同的思考方法和深度。从而，也就会影响到自己对研究对象的把握水准及阐释的深度。大约从撰写博士论文起，我就注意到玉成对方法论和某些新的学术思潮比较关注。特别是因为他的对象是蒙古族口传音乐乌力格尔，因此他对当时刚刚翻译出版不久的《口头诗学：帕里—洛德理论》（约翰·迈尔斯·弗里著，朝戈金译，2000）和《故事歌手》（阿尔伯特·贝茨·洛德著，尹虎彬译，2004）两本西方学术名著的兴趣尤为浓烈，而且反复阅读，将其与草原上的“故事歌手”们的表演、传承联为一体，进行深层思考，最终完成了自己的学位论文。可见，“勤跑”与“勤思”不可偏废，只“跑”而少思、不思，则可“罔”之，或造成资料的堆积。珍贵的资料进入不了有序的叙述逻辑之中，或者不能被深刻的思想所统摄，必然会丧失它的价值。相反，只“思”而不“跑”、少跑，则可“殆”之，或如在沙滩上建起的楼阁。恰如《中庸》所示：“博学、审问、慎思、明辨、笃行”，缺一不可以为学。所以，“跑”“思”相兼，“知行统一”，才是学术的正道。只有找到二者之间的“历史的关联”，才能使二者在学术的层面上达到较高的统一。可喜的是，玉成不仅在读书期间坚持这一古代学术的优秀传统，在他毕业以后的六七年中，这个“知行统一观”在他的学术研究中体现得更加充分。

说到这一点，我就要讲讲他的这份“出站报告”了。

玉成说，《表演、文本、语境、传承——蒙古族音乐的口传性研究》是他博士论文的延伸。很对，他的对象仍然是他一向热爱并极度关注的蒙古传统音乐。但我们注意到，不变的是整体对象，变的是他的视域、视角、观念和方法。在博士论文中，他集中讨论的是“胡尔奇”及其音乐，即由“人”而乐，全面剖析这一草原文化“持有者”群体所创造的音乐。而在“出站报告”中，他把视域扩

大到蒙古族传统音乐品种的几种重要体裁上，即长调、英雄史诗、潮尔道、胡仁·乌力格尔、叙事民歌、好来宝、诵经调、萨满仪式音乐及乃日与乃日道。直观地看，面面俱到，战线颇长。而认真阅读后，才了然作者"报告"的真正旨趣。他并不是要分别论证这些体裁品种的什么形态或本体，而是抓住它们的一个最显著的共同特征：口传。他说："口传性是蒙古族传统音乐的基本特征，蒙古族传统音乐便是口传音乐。"这样，他就首先把自己的研究与以往主要建筑在书面文本上诸多研究区分开来。在这个前提下，他建构了本报告的理论框架或者如他所说的"研究模式"。即口传文化的最大特征是它们的"表演"，有了"表演"，才有了"文本"，才有了"传承"，而在"表演"之前和表演之中，还有一个微观与宏观的"语境"。对此，他在"结语"中有一段自己的解释，他说：本报告的"整个研究思路以表演为中心，以纵横双向作整体关照：一方面，口传世界里一切来自传统，这些传统的因素通过艺人个体的表演得以选择和组合，生成文本。因此，表演的前置是传统，表演的产品是文本。另一方面，民俗社会中的表演，不是孤立的行为，它是在艺人与受众共同建立的语境当中进行，同时它存在于一个相互关联的社会语境当中。因此，我们把'表演前—表演—表演后'全过程的观察思考，贯穿于整个论述，并将这一过程放置在微观民俗语境以及宏观的社会文化背景当中进行动态观照。"有了这样清晰的研究取向，他又做了方法论的选择。如果说，在博士论文中，"帕里—洛德"的口头诗学理论仅仅是初步尝试的话，这次在"报告"中则是一次全面的贯穿性实践。因此，他在"绪论"中开宗明义宣布：他第一个要解决的问题，就是"如何将口传史诗研究中所提炼出来的口头诗学理论和方法运用到蒙古族口传音乐的思考和研究当中"。同时，他又把美国音乐人类学家梅里亚姆早年提出的"概念—声音—行为"三重模式吸纳进来，使它与口头诗学理论相互"映照与补正"，用以支撑自己针对蒙古族口传音乐而提炼出的"传统—表演—文本"研究模式。有了这些缜密的理论准备和方法论的设置，他才以自己多年来在田野考察中亲自采集的各类体裁为对象，以表演、文本、语境、传承为视角，探讨每一种音乐背后的思维、认知、规则、行为、技法。并最终回答：世世代代的蒙古族民间音乐家是"如何选择、创造、运用音乐的"这一具有

终极性质的诘问。他在多大程度上回答了这样的设问似乎并不重要，重要的是他在这一研究中提供了多少真实、可靠的资料，他梳理这些资料时采用了何种系统和方法，他在各类资料基础上设置了什么样的研究模式和目标，他对这一文化现象进行了怎样的阐释，他的这一研究具有怎样的学术见识和认识深度，等等。总之，以我个人之见，这份出站报告，在学术上至少有如下几个价值：一、选择"口传性"音乐为题，既抓住蒙古族音乐的根本特性，又改变了以往以音乐文本研究为主流的学术方向，具有一定的突破意义；二、通过扎实、丰富的田野资料和明确的学术取向，为口头诗学理论与中国音乐学研究实践相结合提供了新的经验；三、根据研究对象的特征，提出口传性音乐的"表演—文本—语境"三层次，并进行剥离式分析研究，其方法对于口传音乐研究具有一定的普遍性。欣闻，该报告油印稿打出后，就在上海音乐学院音乐人类学专业博士生中广为传阅，并被多次引用，足见其文其论之实际价值。

最后，我想说，玉成十年来的磨砺，是每个与他同龄人都经历过的。这是一个现代的社会，一个中国的现代社会，中国的现代学术环境。与古代社会与古代学术环境相比，早已有天壤之异。但，作为学术研究，作为学者，仍然有某些亘古不变的传统规矩。玉成以"立足传统，坚持两'勤'"为学术人生的第一要旨，既有对现代人文环境的适应，又有对传统经典的追随，他坚信这样的选择一定会让自己在现代人文环境中健康成长。

以我与他十年间持续不断的相识相知，我当然也相信这是他的一个明智选择！为此，我为他祝福，愿他在草原文化的探索中，一路前行！

乔建中

2011年9月25日晨

杭州玉皇山麓　思仁斋

目　录

绪　论

一、问题的缘起

2002年以来，我在内蒙古科尔沁、锡林郭勒、鄂尔多斯、乌拉特农村牧区展开广泛的田野调查，力图在具体的生活世界里获得音乐的体验。这一系列田野工作，开始于我的家乡——科尔沁。2002－2005年间，我在这里获得了有关科尔沁叙事音乐及其演唱艺人的丰富素材，并完成了博士论文。其中，笔者将“帕里－洛德”口头诗学理论与民族音乐学描述以及音乐学分析相互映照，重点探讨了科尔沁叙事音乐的口传性及艺人在口传音乐行为中的能动性，并提出了关于蒙古族口头说唱音乐研究的一些概念和分析思路。然而，口传性不仅仅是蒙古族说唱音乐的基本属性，还是整个蒙古族音乐的普遍性特征。因此，做完博士论文后，我十分希望把自己在蒙古族口传音乐研究方面的学习体验以及一管之见拿到更多蒙古族音乐体裁当中去检验，看它是否适用于大部分蒙古族传统音乐体裁的研究和思考。

蒙古族音乐历史悠久，体裁多样，地域和部落风格迥异。它包括了萨满歌舞、英雄史诗、呼麦、抄儿、潮尔道、长调民歌、劝奶歌、安代、佛教音乐、马头琴、短调民歌、长篇叙事民歌、说唱艺术等多种体裁。在这些艺术形式中，有些（如萨满歌舞、英雄史诗）一直伴随着蒙古族形成、壮大的全部历程；有些

（如长篇叙事民歌、马头琴）是晚近才出现；有些（如长调民歌）则可能比这一民族的历史还要悠久。这些音乐形式与蒙古族特有的语言、历史、宗教、心理、世界观、生态观、人生观、风俗习惯等紧密地交融、维系在一起，集中体现了草原文化的特色与特征。然而，口传性则是蒙古族传统音乐最基本的特征之一，不了解蒙古族音乐的口传性，就无法从根本上理解蒙古族音乐。

口传性，是蒙古族传统音乐的基本特征，蒙古族传统音乐便是口传音乐。顾名思义，"口传音乐"是指口头编创、口头表演、口头传播、口头传承的音乐。从这个意义上讲，几乎所有的蒙古族传统音乐体裁都属于口传音乐范畴。这里，唱词是口头的，音乐也是口头的。有时"故事"可能有书面文本的来源（如佛教诵经调，一部分胡仁・乌力格尔曲目），但书写的内容一旦与语词程式、主题、音乐等口头因素相结合，并付诸于口头表演，便具有了口传音乐的特质。另外，除了民歌、说唱等歌唱艺术之外，离开"口"而以"人—器"依附为表现的蒙古族器乐形式，其创作、表演、传承也是通过人际间的耳目互动，口传心授，因而其音乐思维的本质也是口传性的。但是，本课题绝不是将"传统音乐"和"口传音乐"这两个概念完全等同起来进行泛泛研究。这里，我们用"口传性"这一关键词，便是想从这一基本角度对蒙古族传统音乐的类型和体裁特征，口头表演和传承的本质及口头运作方式、语境中的意义功能等进行尽可能系统的探讨。

如果从 1916 年成书的罗卜桑壸丹《蒙古风俗鉴》[①]中的《古今歌谣类》算起，国内以蒙古族传统音乐为对象的研究工作已有了近一个世纪的历史。之后有现代蒙古族民间文化研究先驱卜和克什克（1902－1943 年）等人从 20 世纪 20 年代到 40 年代之间创办的《丙寅》杂志[②]，是蒙古族传统音乐搜集与研究工作的重要成果。然而，这些成果主要是民俗学、民间文学领域的，国内

---

① 罗卜桑壸丹:《蒙古风俗鉴》(蒙文)，哈・丹碧扎拉桑校注，内蒙古人民出版社，1981 年。

② 本刊从 1926 年创办到 20 世纪 40 年代，定期或不定期刊出共十期，刊载并介绍了大量的蒙古族民歌。根据目前所留资料，《丙寅》杂志刊载的蒙古民歌中"蒙古源流之歌"32 首，记有歌名的歌曲有五十余首，加上未记歌名的民歌，共计 90 首左右。体裁包括赞颂歌、祈祷歌、训谕歌、宗教歌、感恩歌、宴歌、军歌、故事歌、思念歌、情歌、儿歌等，有独唱、合唱、对唱等。参见巴・苏和:《卜和克什克与〈丙寅〉杂志研究》(蒙文)，内蒙古文化出版社，2003 年。

首部音乐学家编撰并带有乐谱的蒙古族民歌集《蒙古民歌集》[1]于1949年印行。在之后的六十年里，出版了大量的民歌集、器乐曲集和说唱音乐曲调集，蒙古族音乐的搜集整理和出版工作取得了丰硕成果。在音乐学理论研究方面，我国第一部真正音乐学意义上的著作《蒙古族民歌调式初探》[2]于1981年出版。之后，蒙古族音乐研究工作蓬勃发展，各方学者从各自的角度和方法进行了颇具意义的探讨，使蒙古族音乐的理论研究工作朝着规模化、体系化的方向发展，并正在形成自己的学术传统。

值得注意的是，这种以蒙古族传统音乐体裁为对象的研究与探讨，不仅出现在音乐学界，也出现在民俗学、民间文学、历史学、语言学界。而且其中一些学者，很早便注意到蒙古族民歌的口传性问题。例如，早在20世纪70年代末，陈清漳在介绍叙事民歌《嘎达梅林》的搜集整理情况的一篇文章中写到："蒙古族民间诗歌中的唱词，有它自己的结构和特点，这和蒙古族语言文字的本身规律有关，也是蒙古族人民长期以来喜闻乐见，传统的文学表现手法。比如，蒙古族民间诗歌多半是以四句为一段，为了加强表现力和加深印象，更深刻地表达思想和感情，往往采用段落重叠复沓的方法。段落和重复，很多是在同样的内容中只变换一两个词或韵，就使内容更前进一步，思想感情更加深一层，不仅不使人感到累赘拖沓，而且产生了巨大艺术效果，使人感到语汇惊人的丰富，再加上蒙古民歌中多彩的音韵上的变化，演唱或朗诵起来，就非常感人。这些特点，不仅在较短的抒情歌中存在，在《嘎达梅林》中也是很突出的。由于我们对这个特点缺乏理解，缺少研究，在初次整理时就把长诗中的一些重叠式的句子和段落，甚至有些是对偶性的描写，看成是'多余的'，有的就把两行并为一行，两段合为一段，有的甚至就干脆删掉了。这种做法，在当时来说，虽不是自觉的，但毕竟对保持原有的蒙古族诗歌特点有不少的损伤。"[3]我们可以看到，对口传文本原理和特征的这种思考，与西方学者的理论预设是一致的。遗憾的是，我们

---

① 安波、许直等：《蒙古民歌集》，内蒙古日报社印行，1949年。

② 吕宏久：《蒙古族民歌调式初探》，内蒙古人民出版社，1981年。

③ 陈清漳：《关于〈嘎达梅林〉及其整理》，载陈清漳、赛西、芒·牧林整理《嘎达梅林》，上海文艺出版社，1979年，第169—170页。

对此没有做出更为深入、透彻的剖析，将其升华到理论高度。而值得注意的是，近年来蒙古史诗学界里，以朝戈金为代表的一批学者，从蒙古史诗的本身特征出发，在继承国内外蒙古史诗研究优秀传统的基础上，广泛借鉴文化人类学、民俗学、民间文艺学相关理论，尤其将田野调查的方法引入到蒙古史诗的研究当中，并系统地引入口头程式理论、表演理论、民族志诗学等国外口头传统研究方法和理论，从而极大地丰富并深化了蒙古族史诗研究的方法论领域，为重新认识蒙古史诗提供了广阔的前景。尤其是朝戈金的《口头史诗诗学：冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》[①]一书，首次将“帕里－洛德口头程式理论”系统地引入到蒙古族口传史诗研究中，通过对卫拉特史诗艺人冉皮勒演唱的《江格尔》篇章进行深入细致的口头诗学分析，揭示出蒙古族史诗口传性本质，从而为如何认识口头传统的本质，如何研究口头艺术提供了一个全新的视角；其所总结出的认识和提炼出来的理论方法，对于正确认识蒙古族口头说唱艺术的文本本质和说唱艺人的文本创作与表演性质以及认识整个蒙古族口头传统的口传性来说，具有十分重要的意义。

然而，蒙古族民间口传艺术是文学的，同时也是音乐的。民间音乐的意义在于它的口头表演，而表演中唱词和音乐结合在一起，以统一的声音符号呈现。也就是说，在口头传统中唱词和音乐是彼此不分的一个整体。而由于学科的分类，我们把它肢解成“文学的”和“音乐的”两个部分，并分归到了不同的学科领域中进行研究。而且，多年来我们竟然忽视了它，没有对此问题进行本应有的重视，因而音乐研究往往弃唱词于不顾；文学研究也往往避开音乐而只论唱词。诚然，这都是不完整的研究，尤其是对当前方兴未艾的蒙古族口头史诗诗学研究来说，缺少了对音乐这样一个鲜活因素的观照，不能不说是一种美中不足。正如马学良先生所言，“没有文字记录的口头文学，靠有韵易于上口，便于流传，故大多是采取歌唱的方式，靠曲调韵律传诵下来，离开曲调韵律，诗歌如同失去了灵魂。”[②]只有将唱词和音乐归原到它本来的

---

① 朝戈金：《口头史诗诗学：冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，广西人民出版社，2000年。

② 马学良：《素园集》，中国民间文艺出版社出版，1989年，第126页。

整体当中，从二者的互动关系中映照彼此，我们才能对口传艺术及其构成因素进行更为准确、科学的把握。本课题的研究方向正是针对这一问题提出的。如果说该课题在方向上有什么新颖之处，那便是努力去弥补蒙古族口传艺术研究中的这一缺憾。

因此，本课题的研究任务是针对我国民间口传音乐研究以及蒙古族传统音乐研究中的一些理论和实践问题提出，并试图建立一个基于传统音乐口传性特征的研究视角。其特点具体如下：

第一，蒙古族传统音乐研究领域中的一个突出问题是，长期以来我们多是将口传音乐视作一般音乐作品，尤其是音乐形态学研究，其出发点往往是书面—乐谱文本的分析体系，因而研究的过程和结果往往游离于本民族口头传统和生活土壤之外。例如，音乐形态研究往往只是通过所记乐谱进行调式、结构、旋法等方面的分析，而忽视了音乐在具体的口头表演中的建构及运作方式的观察。这显然是将口传音乐中最生动和最为重要的要素弃之不顾，使它离开了生于斯、长于斯的演唱传统和文化环境，而被束之高阁地当作了书面作品——乐谱文本来研究，未免有些偏颇。习惯上，我们将那些涉及音乐本体的研究，称为“音乐形态研究”。从这个意义上讲，由于本课题更多地涉及口传音乐的文本、表演、语境、传承等，并以音乐本体的分析和描述为主要手段，从而其重点也是音乐形态学的。但是，这里所采取的理论方法和视角手段以及关注重点，与传统意义上的音乐形态学研究不尽相同。这里，我们力图将民间音乐还原到其口传性本质上来，并将其放置在民俗生活和文化语境中进行观察，从“口传性”这一基本角度对蒙古族传统音乐的形态特征、运作特征和语境特征进行概括。

第二，中国民间音乐形态学研究，基本上以文本研究为主要取向，从而关注文本的形式而不究其生成过程和动态表演中的使用情景。本课题研究不但关注文本的形式和内容，而且更加突出对口头文本生成过程的关注，并从“人是如何选择、创造和运用音乐的?”这一基本角度，着重观察人的音乐行为及其背后的思维模式。

第三，以文本为中心的研究取向，忽视了对表演的关注，同时也忽视了对

表演得以进行的文本赖以生成的语境的关注。这种从"文本到文本"的思考方式，使得音乐脱离于它赖以生存的语境而成为自足的存在，成为一个具有自我诠释能力的作品，从而使研究者根据其唱词的语义性来了解内容和功能，并根据其音乐曲调的形态特征来判断其风格。其实，口传音乐除了自律的表达能力以外，在特定的文化语境中，它往往具有特定的符号意义和特定的文化功能。而这恰恰是过去我们所忽略的。本课题将重点探讨音乐体裁和音乐作品与表演语境之间的关系，从而探讨"人是如何赋予音乐以意义的?""音乐在民俗社会中的功能是什么?"等问题。

第四，以往研究中忽视蒙古族音乐研究本身的特征，过多依赖于其他民族音乐研究的解释模式，缺乏对本民族固有的认知方式、概念体系、音乐行为特征的概括和总结。本课题将论述尽可能建立在对"地方性知识"的挖掘、阐释上，进而从"主位认知－客位探究"的双向度阐释上，进行概念和理论体系的总结和建构。

第五，当代中国蒙古族传统音乐研究，分为蒙文写作和汉文写作两个界域。诚然，这种划分并不意味着二者在学术观点、理论方法等方面有何根本性区别，而是针对所采取的写作语言的不同而言。从目前状况来看，汉文成果更多，在蒙古族音乐研究领域中占据主导性。值得注意的是，这些成果主要以翻译文本作为研究资料，通过汉译文本来探讨唱词、形态、结构以及腔词关系等。显然，翻译本身是一个主观过程，翻译而来的文本不但失去了原有唱词的格律特征以及独特的韵味特征，还往往因翻译者的主观性而使原有的内容和意义发生歧义。对此，本课题用拉丁字母拼写蒙古文，试图既保留蒙语唱词的原本形式，又使不同民族的学者都能阅读。这种尝试力求使口传音乐形态研究资料更趋合理，同时力图促进不同学术领域间的交流。

总之，从 20 世纪 40 年代末以来，蒙古族传统音乐的搜集整理与理论研究工作逐渐成为一门学科，形成了自己某些特定的学术传统，值得我们去梳理和总结。但是，正如钟敬文先生在谈中国史诗研究问题时所说，"我认为最重要的是对已经搜集到的各种史诗文本，由基础的资料汇集而转向文学事实的科学清理，也就是由主观框架下的整体普查、占有资料而转向客观历史中

的史诗传统的还原与探究。……我们确实在资料的广泛搜集和某些专题的研讨上有了相当的积累，但同时在理论上的整体探究还不够系统和深入，而恰恰是在这里，我们是可以继续出成绩的。”[①]“材料的搜集整理和描述性工作，还不能叫做科学。”[②]我们不得不承认，蒙古族音乐本身形态规律的理论研究尚处起步阶段，在蒙古族音乐研究学科基础理论的建设上，在学科规范的确立上，在方法论的建构和发展上，我们还有许多工作要做。本课题研究目的，正是想建立一个基于传统音乐口传性特征的研究视角。一方面，要立足于本民族传统，去探索揭示蒙古族口传音乐的一些基本问题；另一方面，要在方法论上尝试并倡导一种可资操作的实证研究，从口传音乐这一基本角度，通过一系列具体分析和比较来考察蒙古族口传音乐的基本特征，探讨民间知识的构成、生存、传承规律，进而从口传音乐的形态结构上对研究对象与任务作一番审视和阐述。

二、材料与方法

民间音乐是一种活生生的存在。它是依附于特定民族群体的民俗文化传统，并通过具体的表演实践而被运用于生活当中，通过口耳相传在人际之间传承。因此，民间音乐的研究，不能脱离它赖以生存的文化传统和生活背景，不能脱离其生长、传递的空间、时间以及人们的音乐行为。而这种研究必须在“音乐—人—语境”的结构关联中，通过对人的音乐实践的观察才能把握。而这种观察，只能通过田野工作才寻捉得到。本课题的研究，便是建立在我从2002年至今多次进行的田野工作的基础之上。

2002至2005年研读博士期间，笔者按照民族音乐学和口头诗学田野工作的要求和方法，对内蒙古各地区的各种音乐体裁及演唱艺人进行了范围较广的田野调查，采访了百余名民间艺人，搜集到了二百余小时的声像资料，主要是科尔沁说唱音乐以及萨满仪式音乐。近几年来，笔者对蒙古族各地的传

---

① 钟敬文:《序》，载朝戈金《口传史诗史学：冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，广西人民出版社，2000年，第5—7页。

② 同上，第10页。

统音乐进行了更为广泛深入的田野调查。其中，2003 年 10 月、11 月及 2004 年 10 月赴科尔沁，对萨满歌舞音乐进行田野调查，共采录声像资料约 20 小时；2002－2006 年，对科尔沁说唱音乐、叙事民歌等进行全面系统的调查，共采录 120 小时的声像资料；2005 年起，对蒙古族英雄史诗及史诗艺人进行田野调查，共采录五十余小时的声像资料；1999 年、2002 年、2005 年对梅日更庙蒙语佛教音乐及乌拉特宴歌进行田野调查，共采录 5 小时的声像资料；2003 年、2006 年，对鄂尔多斯宴歌“乃日”进行田野调查，采录 4 小时的声像资料。2005 年开始，将东蒙蟒古思因・乌力格尔艺人布仁初古拉请到呼和浩特，录制了他所说唱的“十八部蟒古思因・乌力格尔”的前三部，共计三十余小时。2006 年夏，笔者在锡林郭勒盟苏尼特左旗、锡林浩特市进行长调民歌的专题调查，重点采访了著名长调歌手莫德格，接着又到通辽市奈曼旗、科尔沁左翼中旗、库伦旗，兴安盟科尔沁右翼中旗、乌兰浩特市进行了为期一个月的田野调查，采访了大量民间艺人，采录叙事民歌、英雄史诗、胡仁・乌力格尔等方面的声像资料，获得了民间民俗音乐生活方面的丰富的观察资料。从 2004 年开始，笔者对著名四胡演奏艺人、民歌手伊丹扎布进行了长期深入的调查，采录了他演奏的八十余首四胡曲和民歌。2006 年开始，对奈曼旗著名胡尔奇扎拉森进行多次采访，并将他请到呼和浩特录制了他所说唱的四十余首长中短篇叙事民歌(共二十余小时)，三部蟒古思因・乌力格尔(共 12 小时)和两部胡仁・乌力格尔曲目(共四十余小时)。2007 年夏，笔者在锡林郭勒盟苏尼特右旗、苏尼特左旗、阿巴嘎旗、锡林浩特、东乌珠穆沁旗、西乌珠穆沁旗进行了为期一个月的田野调查，涉及长调、短调、潮尔道、马头琴、婚礼仪式音乐、宴礼仪式音乐、劝奶歌等诸多体裁，采访了六十余名民间歌手，搜集到了四十余小时的声像资料。另外，笔者对著名长调歌唱家，蒙古族长调巴尔虎流派的杰出代表宝音德力格尔，锡林郭勒著名长调歌手莫德格，阿拉善著名民歌手巴德玛、额仁吉德玛，土尔扈特歌手道力玛，长调歌唱家阿拉坦其其格、扎格达苏荣等进行了多次采访。可以说，通过近几年的田野调查，笔者获得了较为可观的田野资料，积累了较充分的田野体验。

田野素材固然是重要的，而且是基础性的，但对于本课题这样一个理论

性研究来说,田野资料并不是唯一的。我们有必要将那些前人完成的蒙古族传统音乐方面的资料搜集整理,并尽可能地纳进我们的研究中来。这么做的目的无非是想把自己田野探索中所获认识,引申到对已有资料的理解上,以此将自己的研究与已有资料联结起来,在二者之间串接起某种意义上的"历史关联",从而对"如何将已有的资料与田野观察结合在一起?"这一问题进行一个探索。尤其第二手资料所展示的演唱往往早已消失,因而具有不可替代性和不可复现性,它往往负载着某一时期关于某一音乐事象或某一体裁、人物的相关信息,因此它的资料价值是十分重要的。对于本课题研究来说,这些资料的运用有两种意义:一是用作音乐文本分析的材料;二是在与现存活态传统的对比参照的基础上,进行"情境化"处理,将其放置在"假定语境"中予以活化观照。也就是说,由于文本与语境之间有着模式化的恒定结构关系,因此,将失去语境的"文本"放置在这种模式化的结构关系当中,可达到"情境化"观察的目的。

本课题引征的已有资料成果包括书写—乐谱文本和声像文本两种。书写—乐谱文本,包括建国以后各地出版的蒙汉文各种民歌集、曲调集、乐曲集等,本课题重点引征了《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》和《中国曲艺音乐集成·内蒙古卷》。"集成"是内蒙古各族专业音乐家和地方音乐家共同完成的重大工程。所收录民歌精挑细选,基本涵括了内蒙古地区蒙古族民歌的各地方性风格和不同的体裁、题材,从而具有广泛的代表性。尤其是长调民歌的记谱,由于内蒙古各方学者的共同努力以及国内知名学者的参与指导,其精确度高,是至今蒙古族长调研究引用最多的乐谱资料。声像文本是随着人类科学技术的发展而较晚期出现的记录形式。从媒介的运作机制上看,它具有"体外信息储存机制"的性质,[①]即,它不依靠人本身而将文本固化在实物(磁带、光盘、电脑等)载体上,从而像书写文本一样让所记录文本能够跨越时空地传播。另外,声像文本虽然能够"忠实"地记录口传音乐的声音文本,并能

① 参见萧梅:《从"文化约定"比较中西音乐的传播和传承》,载萧梅《田野萍踪》,上海音乐学院出版社,2004 年,第 268—278 页。

够在某种意义上“再现”音乐事象所发生的情景，但是声像文本也像书写文本一样，是瞬间即逝的口传音乐的一次记录，是音乐事件发生情景的一次捕获，因此它虽然具有了口传文本的“声”甚至“像”的外形，但失去了口传文本活态、流动的存在意义，是已经与口头传统“表演—创作—流布”整体过程断裂了的形式，因此它只不过是口传文本的记录，是后者的“境像”。因此，只有把它与实际民俗语境和表演情景联系起来思考，才能使它真正成为口传音乐研究的理想资料。在研究过程中，笔者大量地听哈扎布、莫德格、宝音德力格尔、巴德玛、西日布、布仁巴雅尔、甘珠尔、扎拉森、扎格达苏荣、阿拉坦其其格以及其他蒙古族艺术家的演唱，并有意学唱，尽可能从一个普通听众的角度切入，再进行体验，从而尽可能去体味他们演唱背后的口传性原理。

本次研究是我博士论文中总结到的一些认识基础上的引申和展开。在博士论文中，我曾将口头诗学的方法理论与民族音乐学的方法理论相结合，对内蒙古东部科尔沁地区的说唱艺人及其负载着的蟒古思因·乌力格尔、胡仁·乌力格尔、好来宝、叙事民歌等体裁进行了研究。探讨范围包括了故事、文本、表演、语境、传统、传承等诸层面，并尽可能做到了以音乐为中心，观照整体的要求，努力揭示出音乐因素在整体结构里多种构成因素的互动中所彰显的意义、功能及运作方式。在博士论文中，笔者根据内蒙古科尔沁地区英雄史诗、叙事民歌、胡仁·乌力格尔(蒙古说书)等口头叙事音乐的实际情况，运用民族音乐学和口头诗学的相关理论和方法，提出了“曲调框架”、“曲调互文”、“认弦”等概念，并对蒙古族口头说唱艺人的表演—创作的本质及口头文本的基本属性，口传音乐的运作机制以及在口头表演中的应用等方面进行了尽可能详细深入的探讨，区分了“书写”与“口头”两种文本形式的本质区别，厘清了“故事”与“歌”之间的关系问题以及“故事”向“歌”的文本化过程中，艺人组织唱词和音乐的方式、方法问题。而此次研究，把这些总结进一步完善的同时，就是把它拓展到对更多蒙古族音乐体裁的讨论上，尤其按照博士论文所倡导的方向，尝试着用口头诗学、史诗学、民间文学、语言学、符号学和民俗学领域中的一些相关理论和视角，对蒙古族音乐的口传性问题进行思考和

审视。但是，这一研究中我所遇到的两个问题却无法回避。

第一个问题是，我如何将口传史诗研究中所提炼出来的口头诗学理论和方法运用到蒙古族口传音乐的思考和研究当中。本论文就口传音乐文本属性的思考，其理论依据主要来自米尔曼·帕里（Milman parry，1902－1935年）和阿尔伯特·贝茨·洛德（Albert B. lord，1912－1991年）共同创立的口头诗学（The Theory of Oral Composition）的文本概念以及一系列相关方法和理论。

口头诗学是针对古典文学研究中的“荷马问题”提出的。在帕里、洛德之前，古典文学界以及“荷马”研究者们就“荷马到底是什么样的人？”“荷马史诗到底是如何形成？”等问题，进行了数百年之久的探索，从而最终形成了荷马史诗为一个人（即，一个荷马）创作的统一派和荷马史诗是多人参与创作（即，多个荷马）的分辨派。虽然其中一些见解，已经触及口头传统的一些核心问题，但它始终未发展成一个学说或体系化的理论。[①] 哈佛学者帕里很早便嗅察到了荷马史诗背后的口头渊源以及蕴藏其中的重大理论问题，于是他和他的学生洛德一起，制定出一套周密的调查研究计划，赶赴前南斯拉夫地区对当地史诗艺人及其口传史诗文本进行深入的田野调查和理论研究，试图通过与当前南斯拉夫活态史诗的比较研究来对“荷马问题”进行解答。最终他们提出南斯拉夫故事歌手便是“我们这一时代的荷马”、“荷马便是故事歌手，荷马史诗便是口头史诗”的重要观点。其贡献不仅揭示了荷马史诗口传文本的本质面貌，而且通过这一研究，他们创立了一系列概念和术语，建立了一套严密而精细的口头诗学分析方法，从而建立了后人称之为“帕里－洛德理论”，或者叫“口头程式理论”的一个崭新的研究领域。而这一理论目前已经被广泛地应用到了150多个语言传统的研究当中，在一些国家它还被列为民族音乐学学生的必修课程。

钟敬文先生曾称赞说，“口头诗学的文本理论，是上世纪西方史诗领域最

---

① 参见[美]约翰·迈尔斯·弗里：《口头诗学：帕里—洛德理论》，朝戈金译，社会科学文献出版社，2000年，第1—45页。

出色的成绩之一。”[①]“帕里－洛德理论”最重要的理论贡献在于它对口传史诗文本的重新界定，并创造性地将口头传统研究从书写研究中解放出来，把口头艺术还原到其具体的发生情境中来进行整体的观察，为我们揭示口头世界和本质及其运行规律，提供了一个崭新的理念和方法论视角。而“帕里－洛德理论”的文本概念，恰恰给口传音乐研究以许多启示，足以引起我们对口传音乐属性特征的重新思考。诚然，蒙古族音乐并没有形成那么多逻辑化的理论，但是其多彩的面貌以及发达的形态背后，却关联着极其丰富的音乐学理论问题。而这些并不是音乐本身能够自我阐释得了的，也不是仅仅通过书写－乐谱文本便能窥探得到的。只有把它放置在它所赖以生存的语境当中，通过对活生生的口头动态表演的观察，我们才能捕捉到它，真正了解到它的本质属性、本体特征以及意义功能。对此，“帕里－洛德理论”或“口头程式理论”，确实能够为民族音乐学研究提供一个不同于以往的全新的理念和研究视角。

这样，将音乐文本回归到它所生成的表演中去，将表演回归到它所发生的语境中去，便形成了本课题的主要研究思路。

诚然，“帕里—洛德理论”是一个不断发展的理论。我们将其运用于蒙古族口传音乐的研究实践，把文学层面上的研究拓展至音乐层面上的研究；把叙事音乐中总结到的理论运用到对抒情体裁的思考——这本身是一个极具挑战性的研究方向。我们不但要努力把握，将该理论的精髓灵活运用于对研究对象的思考，同时也要时刻注意对该理论中不符合蒙古族音乐“口传性”实际的部分进行反思。例如，文中引申了本人在博士论文中的相关认识，对洛德书写与口传对立不容的观点进行了反思，强调了书写在蒙古族口头传统中的重要意义，尽可能对揭示“在蒙古族口头传统中书写的意义是什么？”“它是如何介入到口传当中并如何促动口传？”等问题进行了思考。

在把“帕里－洛德理论”的相关理论与方法引入音乐研究的时候，我还特

---

① 钟敬文：《序》，载朝戈金《口传史诗史学：冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，广西人民出版社，2000年，第6页。

别注意尽可能把它与梅里亚姆的经典理论之间形成映照和补正。这么做的前提,正是由于它们之间确有许多相通之处。因此笔者以“传统—表演—文本”以及“概念—行为—声音”的研究模式为参照,提出“表演前—表演—表演后”的研究模型,试图把我的研究对象纳入到一个动态循环的表演过程当中来进行整体观照,并且根据理论建构的需要,在研究当中我又结合了语言学、符号学以及民俗学中的一些相关理论和方法。这就引起了第二个问题。

我所面临的第二个问题是,如何调和这些不同学科的理论和方法之间的关系,让它们为统一的论述所服务?

从本文的整个论述来看,它是以“表演”为中心,然而大部分内容却是围绕“文本是如何形成的?”这一问题展开的。而我们对口传文本的界定以及对文本与表演之间关系的探讨,可以从语言学和符号学中对一系列二元对立统一关系的讨论中得到启发。这种启发尤其对认识口传音乐文本背后的人的音乐思维以及“音乐—思维—行为”之间的关系是颇有裨益的。因此,就相关理论问题的讨论上,笔者有选择地结合一些相关领域的概念和理论。也就是说,这些理论的借鉴并不是预设的,而是在研究过程当中根据研究对象及论题而不断引入的。

需要强调的是,本课题的任务并不是要建立一个自己的理论和方法,而是力图将一些已有的理论方法引入到蒙古族传统音乐研究当中来,并在立足蒙古族口传音乐传统的基础上,搭建起蒙古族口传音乐研究与其它学科之间的对话渠道,从而深化对蒙古族传统音乐的认识,为蒙古族口传音乐的研究提供一个新的视角和研究方法。而我的理想是,在引进和运用外国理论时,尽可能避免鹦鹉学舌或囫囵吞枣、食而不化。这恰恰也是本课题的难点所在。我意识到,只有把理论方法的讨论与蒙古族音乐的实际真正结合起来,才能论所有理,理所有据。而我将研究的重点更多地放在蕴藏于蒙古族音乐实践中的“口传性”的总结上,同时也把目光聚焦在对民间概念、地方性知识的探索和揭示之上,以此来检验它们是否与课题所倡导的理论相符。尤其在论述当中,我对所有蒙古族音乐体裁和艺人的定义和分类,更多地依据民间

解释，像“艾”“索拉艾”“沙德”“乃日道”“图日勒格”以及各类“道”的术语，都是在尽可能地呈现民间概念，并以此来审视所倡导的理论是否合理。进一步讲，我力图从蒙古族音乐口传性特征的讨论当中，尽可能发现蒙古族音乐的独特规律，总结出符合其本身特征的认识理论。例如，我对蒙古族音乐旋律“对仗”结构的思考，以及对长调民歌“陈述性旋律—长音旋律—装饰性旋律”的描述和分析，便是在参考前人的认识基础上，根据蒙古族音乐本身的规律和特征进行的理论总结。

口传性知识的深入探讨，将有助于我们真正理解民众知识，理解民众观念中的口传音乐。民众观念和地方性知识的探讨，不仅仅是对那些逻辑化的术语解释，而且要通过音乐本身以及民众的音乐行为来概括出那些不能看见、不可言表，但确实存在的“知识体系”。本课题努力达到的目标，便在于此。

三、叙述框架

正如前面所述，我的研究意图，是把文本回归到它所生成的表演中去，将表演回归到它所发生的语境中去。因而，我的叙述将以“表演”为中心揭示表演前的音乐思维和表演之后所产生的文本，并照顾到这些因素与语境之间的关系。这些内容的探讨，在论文中分五章进行。每章都以一或两个体裁作为范例，是一个相对独立的单元，各有各的论题，但它们与口传音乐研究的一般理论息息相关，并能够共同形成一幅关于蒙古族口传音乐的图景。我们以口传音乐的表演、文本、语境、传承等关键命题来串联全文，而且在每章的最后都有一个“比较与引申”一节，或者通过不同体裁类型的比较，或者将讨论对象和论题进一步引申，将所总结到的认识引申到更多体裁的讨论上，以此反过来检验和补正所得理论。叙述框架具体如下：

第一章“口传音乐的文本——以长调与叙事民歌为例”。以长调和叙事民歌为分析范例，对口传音乐的文本进行界定，讨论口传音乐不同于书写音乐的文本属性。本章从口头程式理论的相关认识，首先对抒情类音乐——长调以及叙事类音乐——叙事民歌中的唱词程式因素进行剖析，总结蒙古族口传音乐在唱词层面上表现出来的口传性特征。文中进一步引申曲调框架的

概念，通过曲调框架与曲调之间关系的探讨，揭示口传音乐背后的思维、认知的方式和特征，以及口传音乐所遵循的规则原理。通过故事、歌、主题、曲调、文本等因素的分析以及相互关系的探讨，揭示“口传音乐文本的本质是什么？”“此种文本又是通过哪些因素所构成？”“这些因素之间的关系是什么样的？”等问题。长调与叙事民歌，前者的口传性关键特征主要表现在曲调层面上；叙事民歌是在相对简单的曲调框架上的铺陈叠唱，其口传性关键特征主要表现在唱词层面上。也就是说，二者虽然均属口传音乐范畴，但文本构成方式有着很大的区别。通过这样的比较，我们一方面努力概括出口传音乐所具有的共性特征，同时讨论不同体裁类别的不同文本建构方式和不同口传性原则。

第二章“口传音乐的表演——以胡尔奇为例”。我们以东蒙说唱艺人胡尔奇及其口传说唱音乐为例，讨论口传音乐“表演—创作—流布”的一体性流程规则，揭示“口传文本是如何通过口头表演而生成？”“口头表演的本质是什么？”“什么是即兴？”“如何即兴？”等问题。接着我们通过讨论“表演前—表演—表演后”的过程模式来揭示口头表演者是如何思维音乐的，人对作品的概念是如何通过表演实践而生成为文本的。即，回答“口传音乐中，概念、行为、文本之间的关系是什么？”“它们又是如何构成一个连续的过程？”等问题，从而力图建立一个以“表演”为中心的有关口传音乐文本生成过程的解释模式。

第三章“口传音乐的腔词关系——以长调民歌、胡仁·乌力格尔为例”。以长调、胡仁·乌力格尔为例，讨论“口头表演中表演者是如何通过传统规则来建构唱词和唱腔的？”“它们之间的关系是什么？”“在口头表演中它们是如何统一成同一个声音符号的？”“口头表演的基本模式和规程是什么？”等问题。论文将重点探讨这种关系方式在长调民歌演唱中的结构性意义，揭示背后的音乐思维特征以及在具体演唱中的实践意义。文章的最后，我们还将论述引申到蒙古语诵经调的腔词关系的讨论上，讨论民间知识“均整‘沙德’”的音乐特征，及其在诵经表演中的实践意义。

第四章“口传音乐的互文性——英雄史诗和叙事民歌为例”。提出互文、

曲调互文等概念，进而对民间音乐“同词异曲”、“同曲异词”以及“母体－变体”的传统认识进行反思，并进行新的阐释，力图以此剥开口传音乐繁杂多样的形式背后的简约性原理。我们选择了英雄史诗这种流行于整个蒙古地区的普遍性体裁和叙事民歌这一地方性歌种作为范例，在全民族性和地方性两个层面上对蒙古族口传音乐的互文性进行研究。在说唱音乐这一相对集中的体裁范畴里探讨互文性，从而进一步论证口传音乐互文性的普遍性，及其互文性及互文思维对于表演者和受众的意义。

第五章“口传音乐的传承——以胡尔奇、萨满、道沁为例”。在前面各章的基础上，进一步回答“口传音乐是如何进行传承和传播的?”这一问题。本章中将从民间“授受”关系的讨论为切入点，对民间师徒传承、自然习得等传承类型进行总结和比较，重点讨论传承者与传承源之间的关系以及传承过程中的变异问题。文中的引申部分，将口传音乐的传承当作是一种特定的音乐事件，并把它置入社会民俗情景中，观察它是如何与人们特定的民俗生活联结一起，是通过何种渠道进行传播和传承等一系列问题。

显然，通过这样一个研究，将蒙古族传统音乐的全貌予以全面展现，实在令人感到力不从心。然而，与一般的概论性研究或者是音乐民族志研究不同，我并不追求自己的研究完全代表蒙古族传统音乐的细节，而力图较有意识地选择一个视角来展开论述。并且我必须承认，我的研究具有一定的选择性，而这个选择性主要来自于对理论的关注，也就是说，材料选择的目的在于更具体地呈现理论。因此，在我的论述中，并没有对我所涉及的体裁进行整体性的描述，而是根据论述的需要从它的某一侧面切入，对其涉及口传性的某一问题进行专门讨论。也就是说，在本课题研究中，这些音乐体裁都是作为我们讨论“口传性”问题的一种范例出现的。但我也相信，就所选择对象某一方面的侧重描述，恰恰正是最能体现它“口传性”特征的方面。因而，我的论述虽不能面面俱到，但却往往能够在某一特定侧面上直指这些体裁的“口传性”本质。

四、相关概念的释解

本课题选择了蒙古族传统音乐的几种重要体裁作为研究范例。这些体

裁不仅具有广泛的代表性，而且由于它们彼此间的体裁特征迥异，从而使得我们既能够通过这些体裁对蒙古族传统音乐的口传性特征进行尽可能全面的描述，又能通过体裁之间的比较研究来观察它们所呈现出来的不同“口传性”表现，进而突显其各自的特性。

下面，我们对本文涉及的几种主要体裁进行一般意义上的释解。

1. 长调

长调是蒙古语“乌日汀道”(urtu in daguu)的意译。“乌日汀”为“长、久、永恒”，“道”为“歌”之意。相对于结构短小方整、节奏节拍均匀的短调民歌，“长调”不仅是蒙古人民关于此种文化表现形式的通行称谓，同时也较为确切地体现了其音乐风格和音乐形态特征。长调民歌是蒙古族人民在草原游牧生活中创造产生，是在传统节庆、民俗生活和野外放牧时歌唱的一种抒情性民歌体裁，在蒙古族民歌中最富有特色。其特点是旋律悠长舒缓，意境开阔辽远，音多词少，气息绵延。除旋律本身具有的华彩装饰(如前倚音、后倚音、滑音、回音等)外，还带有“诺古拉”(指波折音或称装饰音)，真声与假声，胸腔共鸣、头腔共鸣等，是具有独特演唱技法的歌种。根据内容题材，长调民歌可分为赞歌、哲理歌、训谕歌、情歌、思念歌、叙事歌等；根据民俗功能和体裁特征可以分为宴歌、婚礼歌、牧歌、娱乐歌、劝奶歌等多种。

在历史的传承中，由于蒙古高原地域辽阔、自然生态复杂，且各个部族在语言、风俗习惯、社会历史方面存在着明显的区别，长调形成了部族化、地区化、时代和个人的诸多风格系统。从总体上看，蒙古高原上长调风格的分布以中国内蒙古地区的锡林郭勒草原为中心，从东部的呼伦贝尔、科尔沁草原经过蒙古国喀尔喀，再到内蒙古西部的阿拉善大漠草原，直至青海、新疆蒙古族聚居区，均是蒙古族长调的主要流行区域。

2. 英雄史诗

英雄史诗，蒙古语称“陶力”(tuuli)。产生于山林狩猎文化后期，成熟于草原文化时期，母体不同的就达百余部之多，同一母体的不同变体更是浩如烟海，从而构成了蔚为大观的蒙古族英雄史诗文化。在我国境内的各蒙古族聚居地区以及蒙古国和俄罗斯联邦布里亚特、卡尔梅克蒙古人当中广为流

传。我国境内蒙古史诗分为三大区域类型:巴尔虎史诗(呼伦贝尔)、卫拉特(新疆)史诗和科尔沁-扎鲁特(通辽、兴安盟)史诗。英雄史诗属于说唱音乐体裁,各地艺人、曲目、表演形式均有区别。例如,《江格尔》流传于西部卫拉特人当中,《江格尔》说唱艺人称"江格尔奇",用一种叫托甫秀尔的弹拨乐器伴奏,以自弹自唱的形式说唱表演;巴尔虎英雄史诗,无乐器伴奏,在几首曲调框架基础上进行反复叠唱,代表性曲目有《三岁勇士古纳干》、《珠盖米吉德呼》等;流行于内蒙古东部科尔沁地区的地方性史诗——蟒古思因·乌力格尔,是用一种叫抄儿的弓弦乐器伴奏,讲述把秃儿(勇士)征服蟒古思(恶魔),保卫家园、捍卫和平的故事。

本课题将选择东蒙蟒古思因·乌力格尔作为主要研究范例。

3. 潮尔道

潮尔道(qogor daguu),"潮尔"(qogor)意为"回声"、"和声"、"回响"等[①],是一种古老的多声部合唱形式,仅存于内蒙古锡林郭勒盟。过去,潮尔道是在宫廷王府或隆重的庆典仪式、大型那达慕会上由专门"王爷的歌手"(wanggai in daguqin)演唱。表演形式是由一名男高音歌手(称"道沁")主唱长调形态的旋律声部,另外一名或若干男歌手(称"潮尔奇")演唱持续低音的潮尔声部。

解放前,潮尔道盛行于锡林郭勒阿巴嘎、阿巴哈纳尔等旗的王府中,曾经担任王府首席歌手的哈扎布及其师父特木汀都曾唱过潮尔道。潮尔道曲目有《圣主成吉思汗》、《金色的诃子》(《珍贵的诃子》)、《孔雀》、《旷野》、《太阳般升腾》、《前世积德》、《晴朗》、《大地》、《强壮的栗色马》、《月亮和星星》等。

4. 胡仁·乌力格尔

---

① 蒙古语"qogor"还有如下几种指意:一是最早见于《华夷译语》中,汉语音译"搠兀儿",释作箫,又称胡笳;二是"qogur"(又写"qugor",抄儿)特指一种类似于马头琴的弓弦乐器,这种乐器过去主要流行在东蒙科尔沁地区,用来演奏或史诗说唱的伴奏;三是"qogor"作为后缀词,泛指蒙古族多声部音乐形式,"潮尔道"、"冒顿·朝尔"(modun qogor,其中"modun"为"木"的意思,便是胡笳,指一种唱奏结合的器乐形式)、"浩赖因·朝尔"(hogulai in qogor,"浩赖"为"喉嗓",即呼麦)。

胡仁·乌力格尔(hugur un üliger)是一种流行于内蒙古东部的说唱艺术形式。“胡仁”(胡尔,hugur),便是胡琴(即四胡),“乌力格尔”为“故事”,由专门说唱艺人——胡尔奇用胡琴伴奏,以自拉自唱的形式进行说唱表演。胡仁·乌力格尔的故事篇幅浩大、人物众多、情节复杂,一部书的说唱少则需要数天,多则可达两三个月。胡仁·乌力格尔说唱曲目包括三种:一是汉族演义故事或传奇故事,如《唐五传》《隋唐演义》《封神演义》《东辽》等;二是蒙古族历史演义故事,如《青史演义》《满都海彻辰》《木华黎》等;三是现代故事,包括如《平原枪声》《儿女英雄传》《乌兰夫的故事》等革命题材故事及《达那巴拉》《巴拉吉尼玛、扎那》《嘎达梅林》等蒙古族叙事民歌改编曲目。胡仁·乌力格尔所演述的汉族演义故事中,部分来自汉族文学作品,而更多曲目是蒙古文人或胡尔奇创作。如《哭喜传》《全家福》《楔僻传》《殇妖传》《羌胡传》等统称“唐五传”,便是由蒙古族喇嘛文人恩克特古斯所编。

胡仁·乌力格尔音乐有“艾”和“索拉艾”两种。前者是歌唱性的,它包括唱词和曲调两个部分,类似于“歌”的结构单元,是在说唱当中调遣运用的相对固定的程式性唱段;后者是吟诵性的,先以伴奏乐器奏出具有特定名称的曲调(主要是《万年欢》《八谱》《二黄调》等汉族曲牌),再抽取其曲调因素,即兴填词吟唱。

胡仁·乌力格尔一方面继承了蒙古族英雄史诗的古老传统,充分吸收民歌、器乐等艺术形式的养分,另一方面它借鉴汉族民间文学、器乐、曲艺、戏曲等艺术形式的表现手法和一些因素,成为融多民族、多时代、多体裁文化为一体的艺术形式。胡仁·乌力格尔曲目多达二百多部,并形成了丰富的音乐曲调体系和完善的表演模式,出现了喀喇沁－东土默特、科尔沁左翼、科尔沁右翼、扎鲁特－昭乌达等四大风格区,以及丹森尼玛流派、扎那流派、布仁巴雅尔流派、孟根高力套流派、吴钱宝流派等诸多艺术流派,创造了蒙古族近世音乐艺术的辉煌。

5. 叙事民歌

蒙古族叙事民歌可分为古代叙事民歌和近代叙事民歌两种。古代叙事民歌如《孤儿传》《阿莱钦柏之歌》《独角白鹿》《孤独的驼羔》《成吉思汗的两匹

骏马》等，篇幅短小、人物角色较少，故事情节比较简单，说唱性不明显，以寓意性和借事抒怀为其主要特点。

本文所讨论主要是近代叙事民歌。清代以来，大量的汉族农民涌入南部内蒙古地区，开垦草原，筑室而居，使得这里的牧区逐渐成为半农半牧区。尤其是自近代以来，内地民族民主主义、人本主义思想首先传播到了这些地区，开启了蒙古族近代音乐风格形成的序幕。蒙古艺术风格从过去神幻浪漫主义和抒情浪漫主义转向现实主义，出现了叙事民歌这样以写实为基调的音乐艺术形式。叙事民歌倡导民族民主主义和人本主义，反对宗教神权，提倡人性解放，具有鲜明的时代性和高度的思想性、艺术性，从而成为蒙古族音乐风格发展史上的一个里程碑。

19世纪中叶以来，蒙古族叙事民歌以崭新的面貌展现在历史舞台上，出现了数百首歌曲作品。这一音乐体裁，一改古代叙事歌浪漫主义表现手法，以现实主义为基调，以活生生的社会民俗生活为背景，以真人、真事为题，因而洋溢着浓郁的乡土风情和生活气息。叙事民歌表现方式以叙事为主、兼以抒情，一首歌有一支特定的曲调，表演时唱说兼备。近代叙事民歌的故事题材十分广泛，涉及民众生活的方方面面：有歌颂和叙事英雄事迹的，如《嘎达梅林》《陶格套呼》《僧王之歌》等；有讲述爱情婚姻故事的，如《韩秀英》《达那巴拉》《森吉德玛》《乌尤黛》等；有讲述社会生活故事的《王喜生》《韩德尔玛》等。除此之外，也有神话、童话类叙事民歌。根据篇幅，叙事民歌可分为长、中、短篇三种。长篇叙事民歌人物众多，故事完整，情节复杂，由专门艺人演唱，唱说兼备；中篇叙事民歌，人物少，讲述某一特定事件，情节发展较为简单，由专门艺人或民众日常演唱，多为只唱不说的形式；短篇叙事民歌，不讲述故事，而是关于某一故事的歌。有人物，却无戏剧矛盾，有故事却无情节发展。内蒙古东部的通辽市、兴安盟以及辽宁省阜新蒙古族自治县、吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县等地区是近代长、中篇叙事民歌的主要流行区域。短篇叙事民歌则普遍流行于蒙古族各地。

6. 好来宝

好来宝(holbuga)，是一种流行于东蒙地区的即兴说唱音乐形式。“好来

宝”意为“联缀”“联诵”“连套”，原是指即兴诵唱的韵文形式，后发展成为独立的说唱体裁。好来宝有无乐器伴奏的“雅巴干·好来宝”和用胡琴伴奏的“胡仁·好来宝”两种。而胡仁·好来宝是在特定的曲调框架基础上即兴编词演唱。其音乐曲调多为四句体或上下两句结构，风格活泼欢快，表现赞美、歌颂、祝福、状物、描绘、讽刺、斗智等内容。传统曲目如《燕旦公主》《枣红马赞》等。

7. 诵经调

蒙古族佛教音乐包括诵经调、经堂乐、查玛歌舞、寺院仪式乐、民间仪式乐等。诵经有藏语诵经调和蒙语诵经调两种。过去，内蒙古地区绝大多数寺院用藏语诵经，而以乌拉特梅日更寺为代表的极少数寺院则用蒙语诵经。该课题以梅日更寺蒙语诵经调作为分析对象。

蒙语诵经，蒙语称“nom ongsihu”，“nom”意为“经”，“ongsihu”为“念”、“诵”。也就是说，蒙古文化中诵经调与歌不一样，它不是“唱”的，是“念诵”的。但是诵经则是在一定的节奏程式及旋律骨架上唱诵，具有鲜明的音乐性特征。

8. 萨满仪式音乐

萨满，蒙语称“博”(büge)，是蒙古族最古老的民间宗教形式。它伴随蒙古民族的形成和发展的历史过程，并与蒙古族思想、政治、经济、社会、文化、艺术、生活紧密地联系在一起，成为蒙古族草原文化最具代表性的表现形式之一。在漫长的历史发展过程中，蒙古族萨满形成了特有的仪式音声以及行为模式。

萨满歌舞综合了歌、舞、乐、神秘术等多种因素为一体，其中音乐是最重要的因素，它是萨满与神灵沟通的“语言”，其表现形式有两种：一是萨满神歌，二是器乐。萨满神歌是由词和曲相结合而成；器乐则有亨格日格(heng-gerge，鼓)和锵(qang，钹)两种，既是法器又是乐器。除此之外，还有具有音乐性的音声因素，包括祭祀、颂神时带有一定节奏和语气顿挫的韵白、吟诵等，以及萨满作法跳动时萨满服饰金属物质相互碰撞发出的有一定节奏性的声响等。萨满神歌，根据其仪式中的意义和功能，分为献祭歌、祈祷歌、颂赞

歌、请神歌、娱神歌、倾诉歌、劝解歌、送神歌等。前三者是在仪式上向神灵献祭、祈祷时演唱或赞颂神灵时演唱的歌曲；后三个与特定的仪式阶段有关，请神附体时唱“请神歌”、“娱神歌”，神灵附体后向神灵报告情况或劝解神灵赐佑病人时唱“倾诉歌”或“劝解歌”，附体结束时唱“送神歌”，以“送”神灵。

本课题选择科尔沁萨满仪式音乐作为分析个案。

9. 乃日及乃日道

蒙古语“乃日”(nair)一词，有“和”(即人际和谐)、“礼”、“宴”、“乐”等多层含义。首先，“乃日”是仪式，在蒙古族礼俗生活中，它是人们在宴飨、婚礼、节庆以及各种民俗生活中所进行的仪式活动；其次，“乃日”是一种模式，它包含了宴、礼、乐等因素所构成的结构；再次，“乃日”是一种行为，它包含了主方与客方，长辈与低辈，男性与女性，歌手与群众等诸多礼俗角色之间的互动行为。也就是说，“乃日”是仪式，是民俗模式，是群体性的互动行为。音乐(音声)是构成“乃日”的核心因素。“乃日”中，人们根据仪式主题(如婚礼、过年、宴请)及礼俗仪式的需要，将歌组织起来，形成一个有序的表演程式，并通过反反复复的表演－实践而形成一种程式性的“乃日道”(“道”意为“歌”)音乐及相关行为模式。

以上体裁可以分为如下几种类型：

第一，根据我国惯用的民间音乐体裁分类法，以上体裁可以被包括到民歌(长调、短调、叙事民歌、乃日道、潮尔道)、说唱音乐(英雄史诗、胡仁·乌力格尔、好来宝)和宗教音乐(萨满音乐、佛教音乐)等。

第二，根据声部的多寡，可分为单声部音乐和多声部音乐两类。其中，长调、短调、叙事民歌、英雄史诗、胡仁·乌力格尔、好来宝、萨满音乐、佛教诵经调等属于单声部音乐；潮尔道属于多声部音乐，是多人演唱的二声部民间合唱形式。

第三，根据音乐形态特征，这些体裁又分归为长调形态和短调形态两种。各类长调民歌以及潮尔道属于前者；一般短调民歌、叙事民歌和英雄史诗、胡仁·乌力格尔、好来宝、佛教诵经调、萨满神歌等体裁则属于短调形态音乐。

第四，根据音乐风格和表现特点，这些体裁又分为抒情类、叙事类、吟诵

类三种。长调、一般短调、潮尔道等属于抒情音乐类型;英雄史诗、胡仁·乌力格尔、好来宝、叙事民歌等体裁以叙事风格为主,并兼有大量的抒情类风格音乐曲调;佛教诵经调、萨满仪式音乐中的一些唱诵段以及胡仁·乌力格尔中的"索拉艾"等,具有吟诵性的音乐风格特点。

第五,按照仪式音乐的分类原则,这些体裁分别归属于世俗仪式音乐和宗教仪式音乐两大范畴。其中,长调、短调、英雄史诗、胡仁·乌力格尔、好来宝、叙事民歌、潮尔道等用于世俗仪式上,乃日道则是典型的世俗仪式音乐体裁;萨满神歌和佛教诵经则属于宗教仪式音乐。需要指出的是,英雄史诗、胡仁·乌力格尔等体裁的表演也有一定的宗教象征功能,其中的一些曲目演唱具有鲜明的宗教象征性。

以上我们对本课题所涉及的几种体裁进行了介绍,并从不同角度进行了分类。随着研究的深入,以下我们将继续对这些体裁特征展开讨论,并对相关概念做进一步阐释。

第一章　口传音乐的文本
——以长调与叙事民歌为例

本章的任务是以长调和叙事民歌为例，对口传音乐的文本进行界定，讨论口传音乐文本的结构及其属性。

第一节　口传音乐的文本及其属性

一、口头传统的文本概念及文本类型

学界对“文本”这一概念的界定和运用各不相同。传统意义上的“文本”，是以书写为中心的概念，它是指用书写固定下来的任何话语，认为文本是作品可见可感的表层结构，是一系列语句串联而成的连贯序列。1973 年，罗兰·巴尔特(Roland Barthes)在为《大百科全书》撰写的《文本论》条目中，对“文本”进行了定义：“我们将文本定义为一种语言跨越的手段，它重新分配了语言次序，从而把直接交流信息的言语和其他已有或现有的表述联系起来。”[①]从而，“文本”概念之所指远远超出了“文学的”和“书写的”原初含义，

① [法]蒂费纳·萨莫瓦约：《互文性研究》，邵炜译，天津人民出版社，2003 年，第 2 页。

“所有的文化形态都可能被视作文本，或者说所有的文本也都可视作文化形态。”[①]受此影响，后来在很多当代符号学家、人类学家、文化学家那里，任何释义或分析对象都被看作是文本。

洛德曾说过，“由于我们不能说它们之中的任何一个文本是正确的或原始的文本，以不必详尽描述这类文本，但必须指出的是，它包含了各种类型的文本、记录本或非记录本。”[②]中国学者朝戈金则引申了弗里(John Miles Foley)关于文本的概念，赋文本以口头诗学的科学定义，认为口传文本具有两层涵义：它可以是显形的、书面的，也可以是声音的、口头的；它还是“表演中的创作”。[③] 日本音乐学家井口淳子在《中国北方农村的口传文化——说唱的书、文本、表演》一书中甚至用“文本”一词来表示那些伴有声音的口头文本，她为了与这种文本所指相区别，在书中将那些文字化了的东西用“文字文本”或“书记文本”指之。[④] 而本人在博士论文中则将那些依赖于视觉符号的书写形式和依赖于听觉符号的口头形式以及那些依赖于录音录像技术而被固化了的声像形式，看作是文本的不同形式，分别以“书面文本”“口传文本”“声像文本”指之。本文中的“文本”一词，是指那些以书面的、声音的和以声像记录的话语，不同的文本形式前面冠以定语加以区别。

口头传统文本概念的界定是在与书面文本概念的比较中提出来的。二者所指向的感观(视觉、听觉)不同，所依赖的符号形态(书写符号、声音符号)不同，其载体的存在形态(固化、流动)不同。就此，萧梅把音乐的传播媒介归为以人自身为媒介和脱离于人自身的工具媒介(实物、书面、现代电子通讯)两种，进而指出传媒的主要功能是信息的“储存”与“传递”，因此两种媒体的运作可区别

---

① [英]E. 霍布斯鲍姆、T. 兰格：《传统的发明》，顾杭、庞冠群译，译林出版社，2004 年，第 134 页。

② 转引自鲜益：《民间文学：口头性与文本性的诗学比较 ——以彝族史诗为视角》，载《艺术广角》，2004 年第 5 期。

③ 朝戈金：《口传史诗文本的类型——以蒙古史诗为例》，载《民间文学研究》，2000 年第 4 期，第 58 页。

④ [日]井口淳子：《中国北方农村的口传文化——说唱的书、文本、表演》，林琦译，厦门大学出版社，2003 年，第 11 页。

为"体内信息储存机制"和"体外信息储存机制"两种。[1] 口头艺术是以"人自身为传播媒介"的形式,它与"脱离于人自身的工具媒介"的书写艺术相比,有着完全不同的形态特征和运作规律。概言之,在口头艺人的表演中,音乐与语词联结成一个整体,通过艺人和观众之间口述—耳听的互动,生成口头—听觉文本。与书写文本先写出来然后阅读-唱念的文本生成过程相比,口头文本的本质在于,"它不是先写出来然后再背诵的,它是在吟诵中写出来的,是在公众场合吟唱表演综合而得的。"[2]书写和口头各自依赖的符号——文字(和乐谱)和声音是泾渭分明的两个领域:文字通过视觉阅读,声音通过口耳相传;反过来讲,阅读依靠固定了的文字和乐谱符号,口耳相传则依赖于瞬间即逝的声音。但口头和书写的根本区别,不只是表现在信息接受器官的区别方面,也并非只是表达—传播方式的区别问题,更重要的是它连带产生了艺术文体形式以及生成意义的巨大差异——二者属于不同的人类思维方法范畴。

口头艺术和书面艺术的区别只能在表演的层面上才能理解。口头艺术是口头演唱的;书面艺术也可以口头演唱,但重要的不是表演,而是表演中的创作。口头演唱者以口头的形式学歌,以口头的形式创作,以口头的形式表演给别人。口头艺术的存在必须以表演为前提。也就是说,口头艺术的文本概念,其核心是表演。

在当代技术条件下,其实任何一个作品都有可能以多种文本形式存在。它既可保持其原生的口传存在,也可以抄写本、转抄本、出版物、资料集等书写文本的形式存在,同时也可以被录制成声像制品,通过学术、媒体、市场等渠道传布。问题在于,同样作品的不同文本,其间虽有联系,但差距是很大的。这种差异是由文本的不同属性特征所决定,有些是口传的,有些是书写的,有些则是录制在磁带上或光盘、硬盘里的,因而我们绝不能把它们看作是同一个事物。

---

① 萧梅:《从"文化约定"比较中西音乐的传播和传承》,载《田野萍踪》,上海音乐学院出版社,2004年,第268—278页。

② [美]克利福德·吉尔兹:《地方性知识》,王海龙、张家瑄译,中央编译出版社,2000年,第145页。

二、口传歌与音乐的文本属性

关于口传音乐的文本，洛德说，"每一次表演都是具体的歌，与此同时它又是一般的歌(generic song)。我们正在听的歌是'特指的歌'(the song)。每次的演唱即使不是'那个'原创，也是'一个'原创。"[①]从而他区分了"一般意义的歌"和"具体的歌"，为口头传统研究提供了一个宽广而丰富的内涵。

洛德"一般意义的歌"和"具体的歌"的提出，来源于他自己关于口传文本"表演中的创作"的认识。他说，"对口头诗人来说，创作的那一刻就是表演。在书面诗歌的情形中，创作与表演、阅读有一条鸿沟；在口头诗歌中，这种鸿沟并不存在。因为创作和表演是同一时刻的两个方面。……一部口头诗歌不是为了表演，而是以表演的形式来创作的。"[②]由于每一次的表演，同时也是一次创作，因而每次表演之后产生的文本却因表演的不同而不同。也就是说，每一次表演所产生的文本，都是一个不可复现的新的文本。在口头世界里，人们往往演唱了同样的一首歌，但演唱之后所产生的歌的文本彼此却不同。例如，《嘎达梅林》这首长篇叙事民歌，笔者曾录制三名歌手的演唱文本，三位歌手的演唱分别是约 60 分钟、约 120 分钟、约 100 分钟。除了故事主人公以及基本情节框架相同以外，演述中的用词、行腔以及情节单元、主题等均有很大差别。[③] 笔者曾将伊丹扎布不同时期演唱的两个《嘎达梅林》版本进行了比较，结果把故事完整交待的情况下，两个版本的长度分别是约 120 分钟和约 40 分钟，可见其差距。也就是说，他或他们虽然演唱了同一首歌，但生成的文本却是不同的。这说明，每一次的口头表演中都有一定程度的原创性，结果是独一无二的，甚至是同一歌手的表演也绝不按已有过的相同方式进行。这也说明了口头作品的文本从来就没有一个"最后的定稿"或文本"原型"，每一位口头歌手所依据的文本都是"表演中的文本"。一首歌曲(如《嘎达梅林》)是关于某一位具体的人物(嘎达梅林)或事件(起义)的歌，但是其表述形式则是多种多样的——伊丹扎布的演唱

---

① [美]阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004 年，第 145 页。
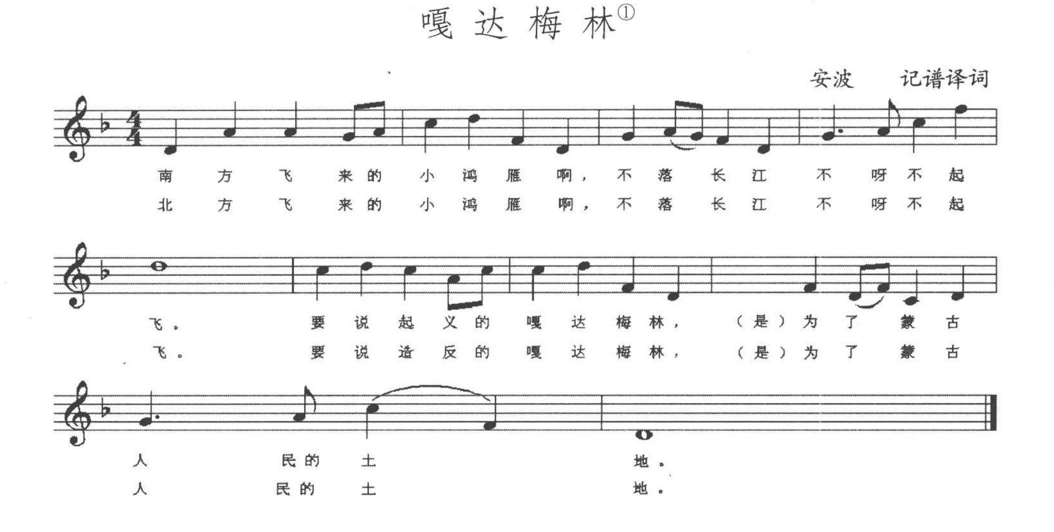
② 同上，第 17 页。

③ 参见博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007 年，第 129—137 页。

文本、班布拉的演唱文本、齐宝德的演唱文本或是伊丹扎布在 2004 年 3 月演唱的文本和 8 月演唱的文本等，形成了许许多多的《嘎达梅林》文本。每个文本都有两种意义：在故事、事件这一层面上它们是相同的，是“一般意义的歌”；在文本层面上它们都是个别的，都是一首“具体的歌”。

正是由于“一般意义的歌”和“具体的歌”的对立统一的本质特征，口传艺术中本就没有标准本或权威本。这也是口传文本区别于书面文本“原著”“权威本”“标准版”的重要方面。生活在我们这时代的人们，习惯于用文字文化的思考方式来看待文本现象，长期以来忽视口传文本和书写文本之间的属性差异，在“文字至上”的观念左右下，认为文字优于口传、准于口传，因而面对同样一首作品的书写和口传两种文本时，往往认为书写的才是标准的、权威的，却忽略了书写文本只不过是口头演唱的一次记录而已。对于传统而言，这种书写文本与其他千千万万个口传文本一样，是传统的大河中的一滴。还是以叙事民歌《嘎达梅林》为例，这首歌最早的记录见于嘎达梅林起义失败21年之后（1952年）出版的《东蒙民歌选》里，从此传遍大江南北，成为一首脍炙人口的蒙古族歌曲。下面是这首歌的谱例：

谱例 1—1

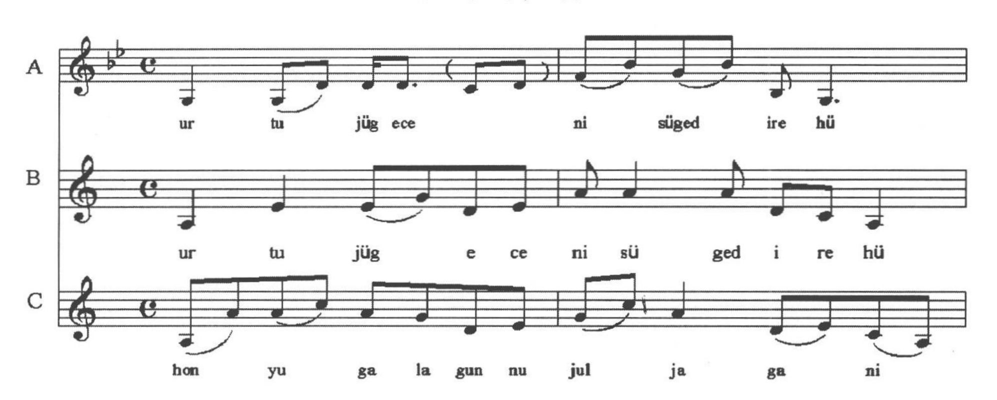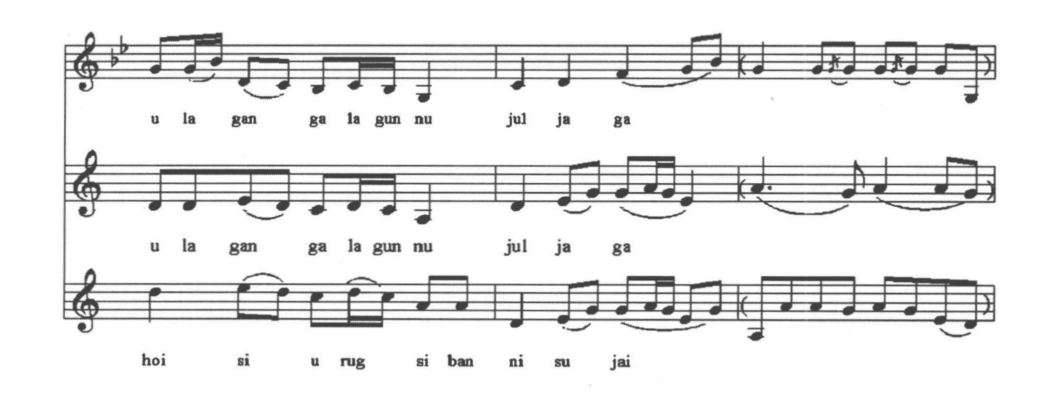


① 安波、许直合编：《东蒙民歌选》，新文艺出版社，1952 年，第 212 页。

通过《东蒙民歌选》，这一乐谱文本很快被人们认同为《嘎达梅林》权威范本，从而许多研究、创作和教材，均以这一版本为标准。但笔者将这一文本与自己在田野调查中所搜集到的《嘎达梅林》八个口传文本进行比较后发现，即使除去唱词汉/蒙语的因素，其中没有一个音乐曲调文本是与《东蒙民歌选》里的乐谱文本完全一致的，甚至差异相当大。下面谱例便是笔者在博士论文中引用的三个演唱文本。其中，A行为伊丹扎布演唱，B行为班布拉演唱，C行为齐宝德演唱。（带括号部分表示由胡琴奏出，伴奏声部省略，下同。）
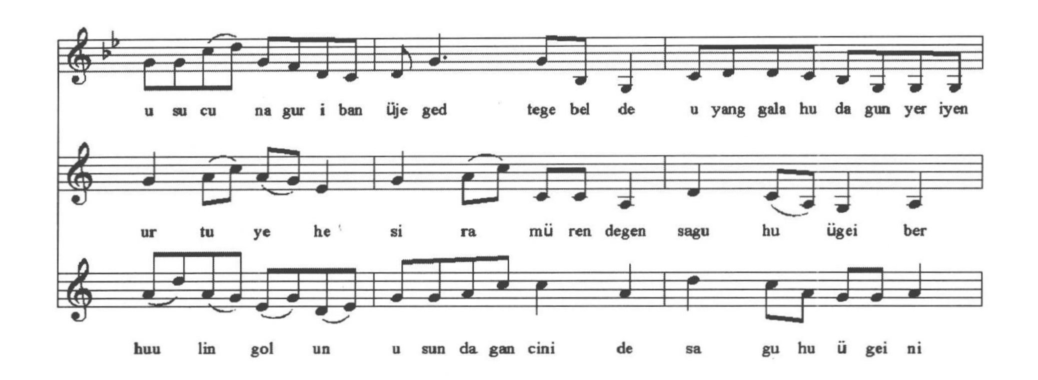
谱例1—2

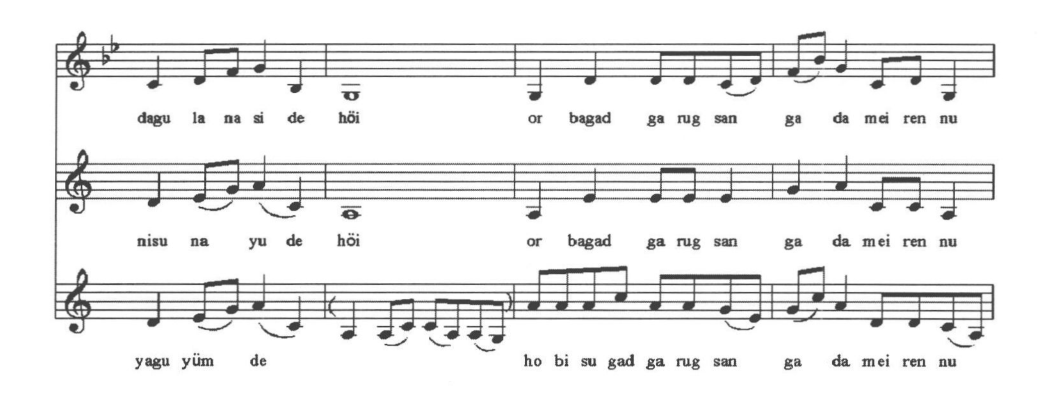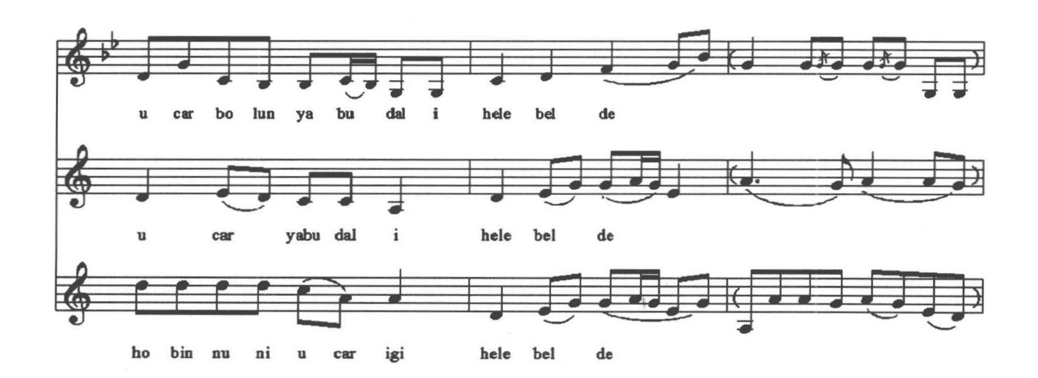






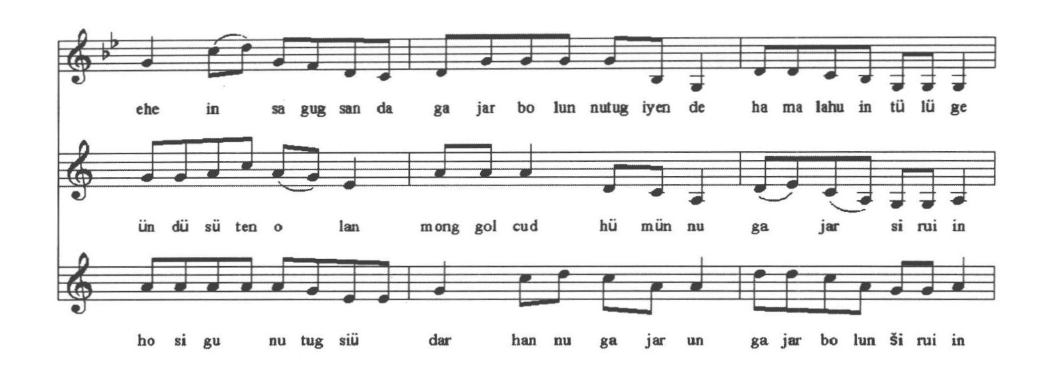
① 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007年，第134页。

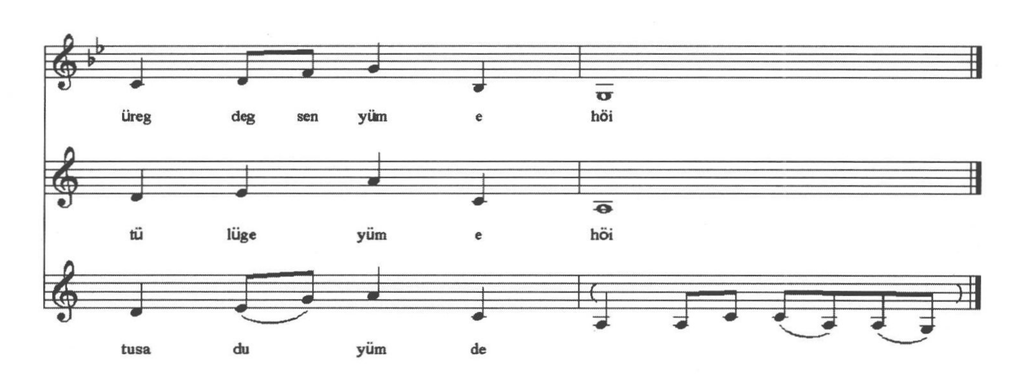

u su cu na gur i ban üje ged tege bel de u yang gala hu da gun yer iyen
ur tu ye he si ra mü ren degen sagu hu ügei ber
huu lin gol un u sun da gan cini de sa gu hu ü gei ni


dagu la na si de höi or bagad ga rug san ga da mei ren nu
nisu na yu de höi or bagad ga rug san ga da mei ren nu
yagu yüm de ho bi su gad ga rug san ga da mei ren nu


u car bo lun ya bu dal i hele bel de
u car yabu dal i hele bel de
ho bin nu ni u car igi hele bel de
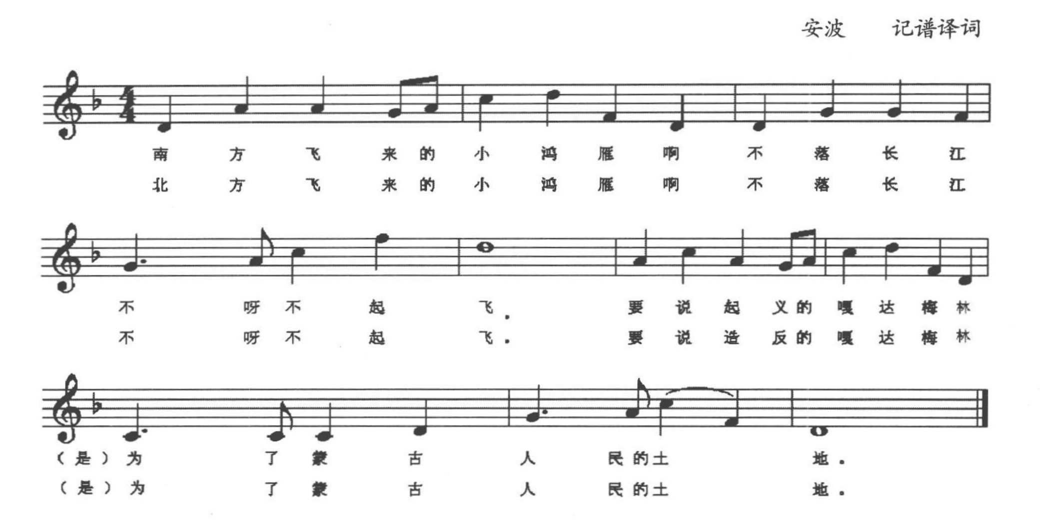






我们稍加观察便可发现，这些曲调的基本框架虽然相同，但是具体细节并不一致。无论是安波记录本，还是后面三个当代艺人的演唱，都有着自己的独立特征。虽然安波记录文本早于后三者，但显然三个口传文本没有一个是它的重复或再现。这是因为在口传世界里根本没有书写为准的概念，根本没有“标准本”、“权威本”的认识。艺人没必要以一个已有的书写文本为标准演唱。

口头作品的每一个书记文本仅仅是一次演唱的记录，它既是“一般意义的歌本”，同时也只是千千万万个“具体的歌本”之中的一个。它只是用文字乐谱符号将瞬间即逝的口传文本记录成固化的文本形式。它不同于作曲家的作品——并没有经过个体的深思熟虑而完成，它的生成甚至带有很大的偶然性。其实由于口头演唱的无限多样性，记录文本也是多种多样的。下面这首同样由安波记谱的《嘎达梅林》与前面谱例 1－1 也是有差别的。

谱例 1—3

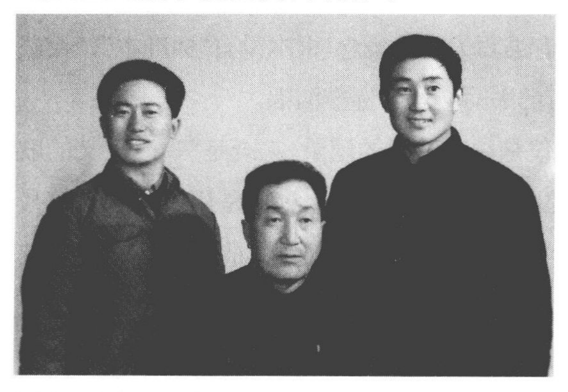
嘎达梅林[①]

安波　记谱译词



我们将谱例 1－1 和谱例 1－3 进行比较后发现，两首《嘎达梅林》曲调虽然基本框架相同，但是旋律细节上的差别（第 3、6、8 小节）十分明显。我们暂且不说这两首同一位学者记谱译词的文本是两次演唱的分别记录，还是记谱者进行了迻录修改，它昭示着我们要冲破书写思维带给我们的“标准”、“权威”的偏见，看到蕴藏其背后的口传世界的真实本质。

图 1—1　歌王哈扎布与扎格达苏荣（左）、额尔敦达赉两名弟子



当然，帕里－洛德理论主要是通过口头史诗研究提炼出来的。这种理论是否适合于非叙事的和中短形式的口头传统的研究，目前仍有不少的争论。笔者认为，口头程式理论的文本概念，为思考蒙古族长调民歌等抒

① 安波、许直等:《东蒙民歌选》，内蒙古群众文化馆翻印（内部资料），1979 年，第 163 页。
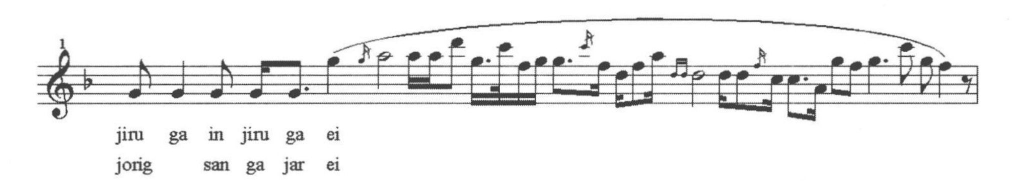
情音乐的文本属性问题提供了一个绝好的理论前提。

长期以来，记谱问题是蒙古族长调搜集整理与研究领域中的一个难点，吕宏久、乌兰杰、冯光钰等学者进行过许多富有意义的理论实验和实践探索，但就长调民歌的记谱问题上，大家仍未总结出一个公认的理想方式。其实，长调民歌的记谱问题并不在于记谱法或者是记录者的水平，而是在于长调民歌本身。也就是说，长调本身的口传性特征决定了人们无法用一个固定文本的思维来捕捉到它。有两个具体原因：一方面，没有一种现有的记谱法能够准确地记录长调民歌自由悠长的旋律，也无法完全通过读谱来学唱一首作品；另一方面，任何一首长调民歌作品的演唱因人而异，甚至同一个人不同次的演唱所生成的曲调往往都是不同的，因而长调民歌比起短调民歌更难把握。因此，我们应将目光聚焦在表演上，从口传文本的本质出发，通过对长调民歌口头运作机制的观察来揭示其文本特征。下面，我们以“长调歌王”哈扎布和他的徒弟——著名长调歌唱家扎格达苏荣分别演唱的《走马》为例，看看长调民歌文本的口传性特征。下面谱例是《中国民间歌曲集成・内蒙古卷》中的乐谱文本，是根据哈扎布的演唱记谱的。根据句式结构，将曲调分为五个乐节，乐谱上用数字标之。
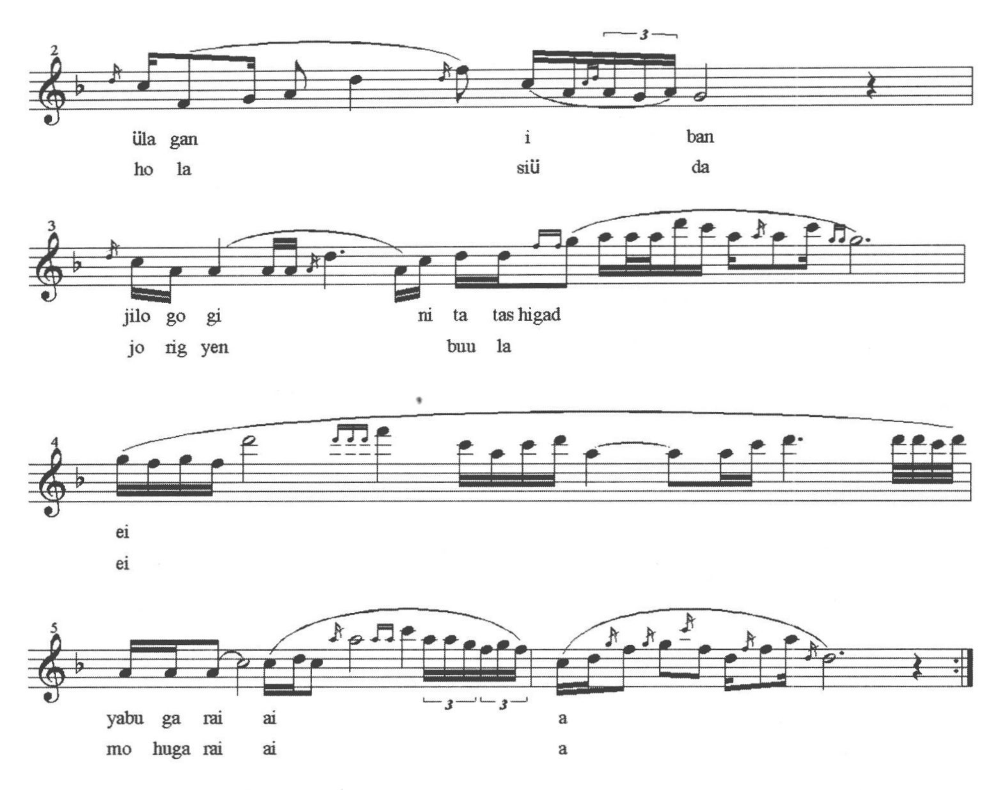
谱例 1—4

走　　马[1]

哈扎布　演　　唱
却金扎布　记词记谱



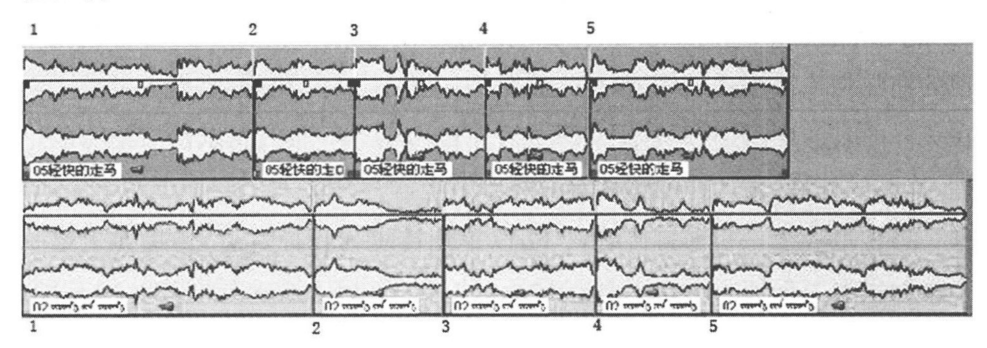
① 《内蒙古民间歌曲集成・内蒙古卷》编辑委员会编纂：《中国民间歌曲集成・内蒙古卷》，人民音乐出版社，1992 年，第 316 页。



(唱词译文:骑上轻快的红走马,须把缰绳拉紧些;要去的地方在天边,不要泄气耐性些。)

哈扎布和扎格达苏荣的《走马》演唱文本的唱词完全相同,也就是说二者文本单元的"长度"是完全相同的。这种"相等",谱面上也可看出。但是具体演唱当中是什么样的情况呢?哈扎布的演唱文本长度为 2 分 42 秒 20 分秒,扎格达苏荣的演唱文本长度为 3 分 25 秒 09 分秒。除去两个文本前奏、间奏所占时间,哈扎布演唱文本为 2 分 29 秒 14 分秒,扎格达苏荣演唱文本为 3 分 06 秒 34 分秒,后者远远长于前者。也就是说,两个文本的时间长度是不同的。我们将两位歌手分别演唱的第一段的录音文本转入到"Samplitude"声音编辑软件,声音波形显示为图形,时间长度显示为空间长度。图示如下:

图 1—2　哈扎布[①]、扎格达苏荣[②]演唱的《走马》第一段时间长度的图式化比较



图形中，上行代表的是哈扎布的演唱；下行代表的是扎达格苏荣的演唱。通过声音波形图式的比较，我们看到二者的时间长度有明显差别，哈扎布在演唱第一段时用了 1 分 14 秒 09 分秒，而扎格达苏荣的演唱却用了 1 分 31 秒 17 分秒。另外，我们把两个图形分节为五个部分，并用数字标示，分别与乐谱中的五个乐节相对应，通过比较我们看出，二者相应部分的长度也是不相一致的。我们对两个演唱文本中 5 个乐节的时间长度进行了计算。下面是时长比例数据：

表 1—1　哈扎布和扎格达苏荣演唱《走马》第一段时长比例

文　本	时长(分秒)	比　例
哈扎布演唱文本	1331:558:736:606:1147	2.3853:1:1.319:1.086:2.056
扎格达苏荣演唱文本	1688:735:860:669:1459	2.523:1.099:1.286:1:2.181
两个文本的相对比例	2.3853:1:1.319:1.086:2.056:3.025:1.317:1.541:1.198:2.615	

以上数据清楚地表明了两个文本并非快慢之别，而是整个细节上存在较大的差别。扎格达苏荣被看作是哈扎布风格的主要继承者。我们通过对扎格达

---

① 选自哈扎布：《轻快的走马》(盒式带)，内蒙古音像出版社，1986 年。

② 选自扎格达苏荣：《"蒙古族长调歌王"扎格达苏荣》，中国唱片总公司出版，2008 年。

苏荣的采访了解到,《走马》这首歌是他学自哈扎布的,而且他认为自己相当忠实地模仿了师傅的演唱。但是我们对二者的演唱文本进行比较后发现,无论在风格和技艺上,扎格达苏荣无论如何努力"复制"师傅,而且听者也觉得他的演唱相当地接近了师傅,但最终的演唱还是与师傅有着明显的差异。而在具体的表演中,这些差异则表现为音乐的节奏、速度、气息以及对结构的把握、拖腔的处理、诺古拉的运用等具体细节上。

口传世界里一切来自传统,一切以重现传统为目标,但口传世界也是一个个性世界。任何一个歌手都想继承老一辈,但却又追求与同代者的差别。也就是说,他们在继承同一个东西的同时,却又追求一种"个别"。这也是口传文本共性与个性对立统一的心理基础。其实,谱例 1—4 便是记录自哈扎布的演唱,而扎格达苏荣的演唱也是与该谱相符的,这是两个演唱文本的共性所致。而那些共性背后的差异及其造成差异的因素,恰恰又是乐谱所不能体现的。诚然,寻找差异的目的并不是为了证明二者是不同的东西,而是为了对我们这些早已习惯于书写—乐谱思维的人们习以为常的"唯一"认识进行反思,说明其实在口头世界里并没有真正纯粹的"一致"或"统一",而是共性背后的个性差异。每次的演唱都为"歌"创造出一个新的形式,这种形式也许是风格上的,也许是唱词的,也可能是音乐形态意义上的。短小民歌文本的稳定性固然强于长篇叙事说唱,短调形态的民歌曲调的稳定性固然强于自由悠长的长调民歌。但这种"稳定"绝不是书写文本那样的"固定",变化少并不代表没有变化,更不是我们忽略它的理由。因为这种变易性恰恰联系着个体与传统之间的互动。个体的创造性联系着口传音乐最为本质的东西,它既有实际的操作意义,又有美学上的表现意义。

查尔斯·西格发现,即使同样是书写的乐谱,也可分成两种类型,一种是规定演奏的规范性乐谱,另一种是记录某种特定演奏的记述性乐谱。并且他力倡有必要区别这两种乐谱对于音乐记录的不同意义。[①] 对于书写乐谱,我们应该将它看作是西格所说的第二种类型,即,它只是记录某一次特定演唱

---

① [日]德丸吉彦:《民族音乐学》,王耀华、陈新凤译,福建教育出版社,2000 年,第73 页。

(演奏)的记述,而非第一种情况那样的规定演唱(演奏)的规范性乐谱。虽然这种记录对于那些能够看到它的歌手会产生影响,但它只是一种参照,而绝不是规范和标准。总之,口传音乐的属性特征便是“表演中的创作”,任何一个口头文本都处在“一般意义的歌”和“具体的歌”的对立统一关系当中,处在“传统与现在”“历史与即时”“共性与个性的统一”“稳定与变易的辩证”等一系列二元关联当中。因而,“真正的口头诗歌文本是‘表演中的创作’”。[①] 反过来讲,口头表演所生成文本的双重属性,正是由口传音乐“表演中的创作”文本属性所决定的。

第二节　口传音乐文本的结构

结构(structure),指组成一个整体的各个因素之间稳定的相互关系。[②]下面我们将要讨论的不是音乐的唱词结构、曲(句)式结构等外显形式,而是像列维－斯特劳斯所说,这里结构一词并不是指经验实体,而是建立在这种经验实体之上的模式。“人们对一事物的结构的了解往往是从表面的、外形的、具体关系入手,然后才逐步深入到内在的、抽象的、带有普遍性的深层结构中去。”[③]因此,对深层结构的认知,要通过可感知的表层结构的观察。这里的表层结构往往是千姿百态、五彩缤纷的,而深层结构往往是一个相对稳定的结构。

表层结构和深层结构是一个对立统一的关系结构。结构主义方法认为,一切关系最终都可以还原为两项对立的关系,每个关系中的每个元素都可以根据自己在对立关系中的位置,被赋予其特定的社会价值。“事物的真正本质不在于事物本身,而在于我们在各种事物之间构造,然后又在它们之间感

---

① 朝戈金:《口头史诗诗学:冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》,广西人民出版社,2000 年,第 87 页。

② 李鹏程主编:《文化研究新词典》,吉林人民出版社,2003 年,第 153 页。

③ 夏建中:《文化人类学理论学派——文化研究的历史》,中国人民大学出版社,1997 年,第 261 页。

觉到的那种关系。”[①]也就是说，我们关注的不是结构因素本身，而是结构因素之间的关系。按照罗兰·巴尔特的文本概念，文本一方面是能指，即实际的语言符号以及由它们所组成的词、句子和段落章节；另一方面是所指，即固定的、确定的和单一的意思，为表达这种意思的正确性所限定。这里所谓“所指”和“能指”概念是瑞士语言学家索绪尔“符号概念”的关键词。在索绪尔看来，语言符号连结的不是事物和名称，而是概念和音响形象。后者不是物质的声音，纯粹物理的东西，而是这声音的心理印迹，是我们的感觉给我们证明的声音表演。在“符号”这一整体里，所指和能指分别代表概念和音响形象。[②] 也就是说，所指和能指是一个符号的两个面。口传作品“一般意义的歌”和“具体的歌”的双重属性，恰恰与这种符号所指和能指的关系方式是类似的。为此，阿兰·邓迪斯总结口头程式理论时说，“这一理论可以看作是形式主义和结构主义的一个变型。”[③]那么，口传艺术在音乐层面上表现出来的结构特征又是什么样的呢？

一、曲调框架与曲调

曲调框架的概念是笔者在博士论文中提出的。后来笔者又曾撰文进行了专门探讨，认为曲调框架是一种结构，是口传音乐的思维方式和音乐建构手法，是潜藏在具体曲调背后的关于曲调的音响形象，并通过口头表演与曲调相联。曲调框架是表演的对象，而表演的结果则生成曲调；它本身没有标题及语义，但是在演唱当中，与特定的主题或故事结合，生成为歌，由此而获得该歌的标签。由于每次表演的不同，同一首歌在“曲调框架”这一层面上是同一的，在“曲调”这一层面上却千变万化。

笔者曾以《嘎达梅林》、《春英》、《天虎》等“共享同一支曲调的三首歌”为

---

① [英]特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海译文出版社，1987 年，第 8 页。

② [瑞士]费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆，2002 年，第 100—102 页。

③ [美]阿兰·邓迪斯：《编者前言》，[美]约翰·迈尔斯·弗里《口头诗学：帕里—洛德理论》，朝戈金译，2000 年，第 34 页。

例,从歌与曲调、唱词与音乐的关系角度,讨论了曲调框架与曲调之间的问题:如果我们把音乐曲调从与它匹配的唱词及其故事意义里剥离出来的话,这段曲调本身其实并没有任何题材意义的——它既不是《嘎达梅林》和《天虎》,也不是《春英》,它只是一个特定的曲调结构。其次,我们发现“嘎达梅林”、“天虎”、“春英”等标签,并不是曲调本身所固有的,而是与它相结合的歌的标签。也就是说,曲调本身并不具有标题或主意,它是在与具体的歌的关联中获得了附加的语义性内容。我们还发现,并不存在什么“母体”或“标准文本”,价值上这些曲调都是平等的。也就是说,曲调与歌的语义性在原初意义上是相分离的,前者是曲调结构,后者则是被与它相结合的“歌”的意义所赋予的。从而我们把这种未被赋予语义而存在于具体曲调背后的结构称为“曲调框架”。它不是某一首具体的曲调文本,而是曲调背后的乐思结构,是生成具体曲调的“模板”单元。接着笔者对曲调框架的特点进行了总结:(1)它是一个曲调结构,本身没有主题的意义;(2)它不是“完成式”,而是一种“等待式”,也就是说,它不是具体的曲调文本,而是关于某曲调文本的乐思方式,是生成曲调的“规则”、“格式”、“模板”;(3)在口头演唱中,它是一个与歌或主题[①]相结合的单位,并由此而获得歌或主题的意义;(4)它是个别的,同时又存在于特定的语境关联中,因而生成相互关联的曲调丛。一言以蔽之,曲调框架是一种能够与主题相结合,并生成“歌”的曲调生成结构。这些所谓“同曲异词”的歌的曲调,来自同一个曲调框架,这使得我们一下就能听出它们是“同一支曲调”。但是仔细甄别乐谱,我们发现其实细节上的差异是十分明显的。这就是说,这些歌在“曲调框架”这一层面上是统一的,在“曲调”这一层面上则是区别的。这显示了口传音乐表演中的固定格式——曲调框架与可

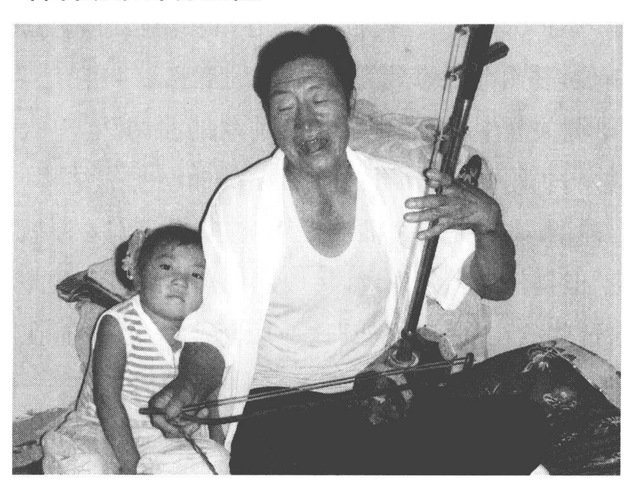
---

① 在口头艺术当中,以传统的、歌的程式化文本来讲述故事时,有一些经常使用的意义群,帕里把它们称为诗的“主题”;洛德补充说,主题是诗歌中重复出现的事件、描述性的段落。主题是用词来表达的,但它并非是一套固定的词,而是一组意义。参见[美]阿尔伯特·贝茨·洛德:《故事的歌手》,尹虎彬译,中华书局,2004年,第96—97页。也就是说,主题与曲调框架一样,是表演前的抽象存在,表演中歌手用语词来表达主题,从而表演后生成为具体的唱词。

变因素——即兴成分之间的“对立—统一”关系。[1]

曲调框架概念，使得我们对口传音乐的认识不囿于曲调这一层面上，从而为透过曲调的表层形式来观察曲调背后联系着人类音乐思维并决定音乐行为的结构模式，从而反过来为口传音乐曲调形态研究提供一种不同于过去的思考方式。曲调框架与曲调之间的关联有三个层面的具体表现：一是一个特定的曲调框架往往指向一个或多个特定的歌的曲调，如前面所述《嘎达梅林》、《春英》、《天虎》，这里的曲调框架是共同的，而与它关联的歌的曲调则往往形成文本形态上的差异。二是一个特定的曲调框架共享的东西，往往指向同一首歌，但由于演唱者的不同（不同歌手的演唱、同一个歌手不同次的演唱）而形成文本形态上的差异，如前面伊丹扎布、班布拉、齐宝德分别演唱的《嘎达梅林》，伊丹扎布 2004 年 10 月演唱的《嘎达梅林》和 2005 年 4 月演唱的《嘎达梅林》。这正如洛德所言，“所有歌手都是以传统的方式来运用传统的材料的。但是并没有以相同方式使用相同材料的两位歌手。”[2]这正是造成

图 1—3　著名胡尔奇齐宝德



① 参见博特乐图：《论曲调框架》，载《内蒙古大学艺术学院学报》，2007 年第 2 期。又，韩锺恩、萧梅主编：《上海音乐学院学术文萃 1927—2007 · 音乐学理论研究卷》，上海音乐学院出版社，2007 年。

② [美]阿尔伯特 · 贝茨 · 洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004 年，第 88 页。

同一首歌“既相同，既不相同”双重面貌的主要原因。三是蒙古族民歌的一个主要特点是，每一首口传作品的所有唱词都是在同一个曲调框架上演唱的，无论唱词的篇幅有多长，诗行有多少，音乐曲调却是同一支曲调的多次反复，因而曲调形态往往在同一首歌的不同段落之间形成形态差异。例如，前面谱例 1－2《嘎达梅林》三个文本，唱词均为一段，曲调则两遍。我们分别把三个文本的两遍曲调进行比较后可以清晰地看出，一首曲调框架的两遍演唱所生成的曲调，在细节上并不完全一致。这是由于在口头演唱当中，出于表演的需要或者因为唱词、韵式等形态要求而出现的细节变化。下面再看看哈扎布和扎格达苏荣长调民歌《走马》(谱例参见谱例 1－4)演唱文本的第一、二遍演唱之间的差别。

图 1—4　哈扎布演唱《走马》第一、二遍曲调时间长度的图式化比较

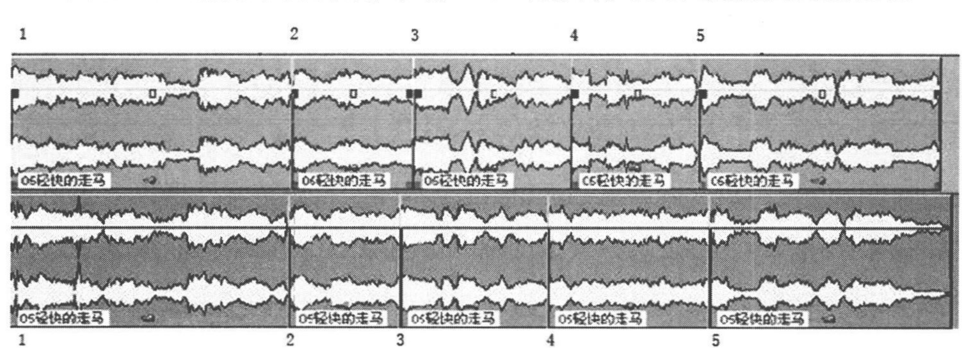
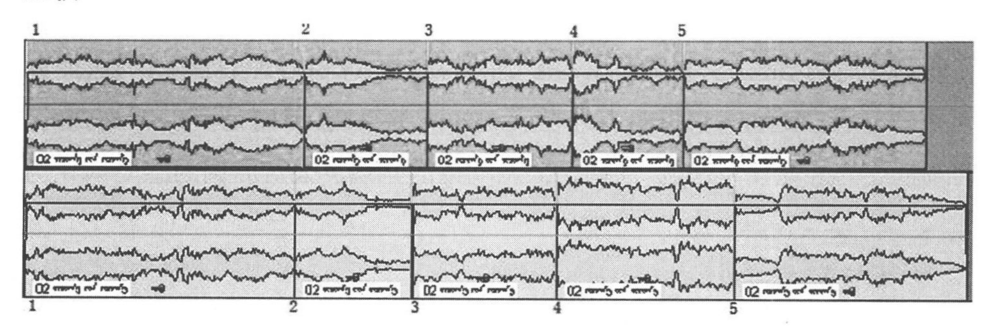


图 1—5　扎格达苏荣演唱《走马》第一、二遍曲调时间长度的图式化比较



通过声音波形图式我们可以看出，无论是师傅的演唱还是徒弟的演唱，不同反复段之间的差别是明显的。尤其是两遍曲调的第4小节，第二遍明显长于第一遍，这恰恰也是歌手有意处理的结果。该部分是整个歌曲的高潮部分，二者在演唱华彩性高声区旋律时，第一遍用“舒日古拉嘎”(sirgugulga)[①]的技法唱出，第二遍则用“柴如拉呼”(qairagulga)[②]的技法唱出，并按照柴如拉呼处理的要求，拖长了长音，加强了“诺古拉”的华彩性，从而与第一遍形成了鲜明的对比。从这里可以看出，我们通常理解的“反复”，在口传音乐中其实并非克隆式重复，而是同一个曲调框架的具体化，往往造成细节上的变化。也就是说，曲调框架分配给每一遍曲调的结构是共同的，但所生成的具体文本却有细节上的差异。这种差异也正是“一般意义的歌”和“具体的歌”对立－统一关系在同一首歌中的具体体现。

其实，在每一位演唱者的头脑里只有一个“歌”的概念，而且这首歌只有他所熟知的那支曲调。歌手关于歌和曲调的认知，其实就是歌的“形象”和曲调“形象”的概念，通过演唱这种形象概念具体化为文本意义上的歌和曲调。正如前所述，因为口传世界里并无“标准范本”和“权威范本”，所以歌手所依据的是曲调框架，而不是某一具体的曲调。演唱当中，歌手可以根据表达的需要在这一框架基础上建构音乐，从而使每一次的口头演唱所生成的文本都会有些不相同。

歌手对一首作品的把握始终是“框架”式的，而不是“细节”式的。对于传统的大河而言，任何一个文本既是一个终结，同时也是一个开始。但是歌手对曲调框架的把握，则需要通过对具体曲调来感觉。因为，曲调框架是隐藏在曲调背后的，是关于曲调形象的思维，它指向人深层心理的音乐认知；曲调则是显现的、具体的，它指向人外在感觉的听觉系统，因而是可以感受到的。曲调框架的外显便是曲调，曲调是曲调框架的显现。人对曲调的感受内化为

---

① 演唱高音拖腔的一种技法，用假声演唱。

② 演唱高音拖腔的一种技法，用真声演唱，要求位置高、力度强、音色明亮，拖腔华丽，气势恢宏。

曲调框架的心理认知，因而人所能感觉到的始终是曲调，而关于这首曲调的框架性认知则是他业已积累的听觉感受的结果。这也是任何一首具体的“歌”和“曲调”，都具有“一般意义的歌（曲调框架）”和“具体的歌（曲调）”的双重属性的原因——它一方面指向集体的、共性的、关于“歌”的概括化认知，另一方面它又是个体的、个性的、关于“文本”的具体化认知。

二、曲调框架与一些近邻概念

口传性，是世界各民族传统音乐共同的特点，因而也是民族音乐学重点讨论的问题。其中，不少学者洞见到了曲调的程式性问题以及变异性问题，并通过传统音乐地方性概念的概括来对此进行解释。下面，我们将曲调框架的概念与汉族曲牌的概念、蒙古族“艾”的概念、“曲调母体—曲调变体”的概念以及在其它民族音乐或者体裁中存在的各种音乐程式进行比较。

曲调框架与汉族音乐中曲牌的概念接近。按照乔建中的解释，“曲牌是中国音乐，特别是汉族传统音乐中的特有现象。凡是在结构组织上相对标准化，旋律进行上规范化，借‘依声填词’之法度曲，可以多次使用并允许在流传使用中变化的有文字标题的声乐曲和器乐曲，都称为曲牌。简言之：曲牌者，程式性、可塑性、复用性、标题性乐曲之谓也。”[①]在程式性、可塑性、复用性等方面，曲调框架的概念与曲牌的概念是相同的。二者的区别主要有三：（1）汉族传统音乐中的曲牌，是具有特定语义标签（名称）的曲调，也就是说，它的原初形态是具有语义性的。在具体演唱演奏中，它虽然能够与不同的唱词结合，生成不同的唱段，但它仍然保持其原来的牌名。曲调框架则是没有语义标签的结构，口头表演中它与歌相结合，生成曲调，从而被赋予歌的标签。（2）曲牌，能够找出其相对固定的、具体的曲调模式，有时曲牌和曲调形式上相互重叠，可以拿来作为曲调（曲目）独立演唱或演奏。曲调框架是曲调背后的框架结构，它本身无形却联接着有形，它可以是被演唱或被演奏的对象，而不能成为演唱或演奏的结果。（3）曲牌是一个一元概念，表演中它处在“曲

---

① 乔建中：《曲牌论》，载《土地与歌——传统音乐文化及地理历史背景研究》，山东文艺出版社，1998年，第214页。

牌—曲牌”的循环当中,因此它具有自我显现的能力;曲调框架则存在于“曲调框架 - 曲调”的二元辩证关系过程中,它不能自我显现,而只能通过曲调得以显现。实际上,曲牌是人们对曲调框架进行把握的结果。在长期的唱奏实践中,曲牌与曲调逐渐趋于并拢,而且由于文字文化的介入,使得曲牌具有了“牌名”,不但以口传的形式流传,同时也以书写的形式记录传布。而曲调框架则完全是个口头世界里的概念。

曲调框架的概念与“曲调母体”的概念相似,二者均指生成曲调的结构。但二者有很大不同:(1)我们过去所用的曲调母体的概念,是指特定的、具体的、具有“原型”意义的曲调而言。也就是说,曲调母体首先是个具体的曲调,它是相对于“变体”、“子体”而言。整个“母体—变体”系统中,它处于“标准”的、“权威”的地位,具有“原创”的意义,从而对所衍生的变体起到规范化、格式化的作用。曲调框架与曲调则是一个事物的两个方面,价值上二者并无“标准”或“权威”之别。在口传音乐中,二者相互依存、联成一体,从而没有曲调框架则没有曲调之概念,没有曲调也就没有曲调框架之概念。(2)“母体”具有“最初的”、“原来的”等含意,因此“母体”先于“变体”,是个历时概念。在口头表演当中,曲调框架与曲调是一对时间上的共时概念,曲调框架生成曲调,曲调则为曲调框架之显现形式。(3)曲调的“母体”与“变体”是一对前者到后者的单方向关系。而曲调框架和曲调之间则是一个双方向的互动关系。在这种关系中,曲调框架先于表演存在,是表演的对象;曲调则是曲调框架在表演后的成果,是曲调框架存在的依据。图示如下:

图 1—6

曲调母体 ——→ 曲调变体　　曲调框架 ⇌(表演) 曲调

(4)母体到变体是具体到具体的过程,因此对它的研究注重母体和变体之间的文本比较;曲调框架到曲调是抽象结构的具体化过程,因此对它的研究注重对表演过程及生成方式的探讨。

薛艺兵在《论东方音乐文化中的音乐程式》一文中介绍了东方民族音乐中,关于“音乐程式”(musical formula)的概念。在他看来,音乐程式是“用来

展现音乐的一种基本框架，是音乐创作和表演中与即兴因素或变化成分相对的固定格式。这种固定格式实质上就是音乐创作（或演奏、演唱）的一种规范、一种程式或一种公式。”他说，印度古典音乐中的“拉格”、阿拉伯音乐中的“马卡姆”、印尼佳美兰音乐中的“帕台特”等均属于“音乐程式”现象。进而他认为中国汉族音乐中的音乐程式因素也比较普遍：戏曲音乐中的“板腔体”，筝曲和琵琶小曲中的“八板体”，十番锣鼓中的“金橄榄”、“螺丝结顶”，辽东鼓吹中的“借字”等，均属于“音乐程式”现象。[①] 这里所说的音乐程式概念与曲调框架的概念相似，均指具体曲调背后的基本框架和即兴表演遵循的模型和格式。但是，曲调框架的概念与音乐程式的概念有所区别。一方面，音乐程式是体裁或体式（如，“马卡姆”、“八板体”等）层面上的概念，它往往有特定的称谓（如，“拉格”、“帕台特”、“借字”等）；曲调框架的概念范畴更广，它指向口传音乐几乎所有领域，但它不囿于体裁或体式，而是能够与每一首具体的曲调相关联。另一方面，音乐程式更多地指一种相对程式化的即兴演奏或演唱方式，它同时包括“曲调程式”和“演奏程式”两个层面，也就是说特定的“曲调程式”要以特定的“演奏程式”来表演。而曲调框架的概念仅指音乐曲调的框架程式而言，演奏程式则因体裁、体式、表演等因素而不同。

蒙古族音乐中有称作“艾”（aya）的概念。蒙古语“艾”（aya），本意有“曲”、“调”、“曲调”、“音调”等意思，其意指具有较大的灵活性。有时“艾”指无唱词相匹配的音乐曲调。不过，在英雄史诗、胡仁·乌力格尔等说唱艺术当中，它包括了“词”和“曲”的双层含义。例如，在胡仁·乌力格尔音乐中所谓“agula usu magtahu aya”（《赞颂山河调》），实际上既包括了“赞颂山河”的套语，又包括了与之相匹配的音乐曲调。因此，“艾”是具有文学标签的、词曲相结合的、具体的、相当于“歌”（“歌”，蒙语中称“daguu”）的单元。曲调框架和唱词在表演过程中相结合，最终生成为歌或“艾”。同时，这一过程中，主题被编织为唱词，曲调框架则生成曲调。

通过对曲调框架与上述曲牌、母体曲调、音乐程式、“艾”等概念的比较探

---

① 参见薛艺兵：《在音乐表象的背后》，上海音乐学院出版社，2004年，第184—185页。

讨，我们了解到曲调框架是个结构概念，它处在表演过程中，并指向具体的曲调。这是它区别于以上概念的关键所在。具体来讲，口头音乐中曲调框架与曲调形成二元辩证关系，并分别处在表演过程的两端，从而形成“曲调框架—表演—曲调”的横向结构过程。另一方面，唱词与曲调框架构成纵向结构，通过表演而生成歌或“艾”。这便是口头表演中，音乐文本生成的整个流程和基本法则。

三、曲调框架与曲调关系的符号学阐释

法国社会学大师涂尔干就“感觉”与“概念”的关系，有一段精彩的总结：

> 感觉表现处在永远的流动中。它们像河流中的波浪滚滚而来，甚至在稍稍停止滞留的时候，也不能保持原样。每种感觉都只有在产生的瞬间才是完整的。我们从不确信能够再次感觉到最初感觉到的东西；即使被感觉的对象没有发生变化，但我们却不再是原来的自己了。而概念恰恰相反，它是存在于时间和变化之外的，它始终处在所有动荡之底层的深处；可以说概念栖身在我们的内在的和自发的发展变化中，它从不动摇，拒绝变化。[①]

这里所说的“感觉”，是人们能够通过感官感受到的东西，变化是它永恒的主题，而“概念”是深藏于人类心灵深处的稳定结构。感觉因时间、地点和主体而改变，概念却是恒定的结构。曲调是能够被感知的表现形式，其面貌往往因人因时而异；曲调框架则是一种深藏曲调背后的稳定结构，它不会因人因时而变异。

语言与言语这一对概念，是被誉为“现代语言学之父”、“结构主义的先驱”、“符号学的创始人”的费尔迪南·德·索绪尔提出的。在索绪尔看来，语言是言语活动的社会部分，是个人以外的东西，它是储存在每个人脑子里的

---

① [法]爱弥尔·涂尔干：《宗教生活的基本形式》，渠东、汲喆译，上海人民出版社，1999年，第569页。

词语形象——通过言语实践存放在某一集团全体成员中的宝库；言语却是个人的意志和智能的行为，是说话者赖以运用语言规则表达他们的个人思想的组合，是使他有可能把这些组合表露出来的心理－物理机构。[①] 也就是说，语言是社会性的，是凌驾于个人之上的准则规范，是个人印记的集体总结，是一种词语形象。而言语本质上是个人选择和实践，它是语言的显现形式。曲调框架与曲调的关系，类似于语言与言语的关系。曲调框架某种意义上是群体的——与语言一样，是由拥有它的歌手、受众所形成的群体所共享的抽象实体、类型模式和声音形象。曲调则是个人的，是个人通过音乐行为产生的具体文本。也就是说，前者是集体的共性因素，后者则是集体中某个体成员的个性因素；前者是(将)被唱出的东西，后者则是正在或已经被唱出的东西。

在索绪尔的术语中，符号是由所指和能指组成。[②] 罗兰·巴尔特引申他的观点，认为所指不是"事物"，而是"事物"在人们意识中的再现；能指则是一个纯相关物，是一个介体：它必须具有物质性。[③] 曲调对曲调框架的指示和显现关系，与能指对所指的指示关系不同。因为能指对所指的指示往往带有任意性，二者之间往往形成一种象征关系，而曲调框架与曲调之间在音乐的概念、音响形象等方面的关联具有必然性，二者之间是一种被显现与显现的关系。但"曲调框架—曲调"的关系确是在一定程度上有着类似"所指—能指"的二元辩证关系。例如，这里所说的曲调框架不是"曲调"本身，而是"曲调"在人们意识中的再现，是关于"曲调"的音乐形象；而曲调其实质则是曲调框架的物化表现。前者是关于声音的概念，后者则是这种概念的声音显现。也就是说，曲调框架是心理现象，曲调则是物质现象。

"有证据表明，尽管人类的创造性可能是个人努力的结果，但实际上是在个人行为中表现出来的集体成就。独创性可能是通过对一种文化传统所积

---

① [瑞士]费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆，2002 年，第 32—37 页。

② 同上，第 157—164 页。

③ [法]罗兰·巴尔特：《符号学原理》，马宁译，载赵毅衡编选《符号学文学论文集》，百花文艺出版社，2004 年，第 280—290 页。

累的资料，来表达先天的探索行为；而且，常常被用来区分天才和天赋的综合能力，可能表达了全面的认知结构，这种认知结构产生于使用和发展传统技能的社会群体之间的关系体验。”①无论是语言与言语，还是一般的歌与特指的歌，抑或是曲调框架与曲调，并不是二元之间的静止对立。相反，它们时刻通过人类的互动行为而获得符号意义及存在价值。构成关系的两极处在行为过程的开端和终端，因而“行为”是它们存在的基础、关系的前提、互动的媒介。正如一些学者所观察到的那样，“言语”的内容都应包括过程和结果两个方面。② 即，它包括了言语行为及通过言语行为所得出的言语成果。离开言语行为也就没有了成果，就无从论及语言，因此“语言—言语行为—言语结果”形成一个循环往复的结构过程。与言语过程一样，曲调框架和曲调处在音乐行为的两端，作为抽象实体的曲调框架通过口头演唱才能够具体化为曲调文本。这种认识，与梅里亚姆提出的“概念—行为—声音”的模式有异曲同工之妙。曲调框架是潜藏在具体的声音背后的关于曲调的“概念”，通过音乐行为（口头演述），以声音（曲调）的形式得以呈现。也就是说，口头音乐表演的实质是人们使用曲调框架所进行的音乐行为过程。过程的结果就是通过音乐行为所产生的声音作品——曲调。

总之，这里提出的“曲调框架”的概念是通过内涵与显现、抽象与具体、概念与实践、共性与个别、过程与结果等一系列二元辩证关系来揭示口传音乐的思维方式和行为特征、过程法则，试图为民间曲调研究提供一个新的思考视角。

第三节　歌与曲调

前面，我们对口传音乐文本进行了界定，并通过“一般意义的歌”和“具体

---

① ［英］约翰·布莱金：《人的音乐性》，马英珺译，人民音乐出版社，2007 年，第 100 页。

② 参见岑运强：《再谈语言和言语、语言的语言学和言语的语言学》，载赵蓉晖编《索绪尔研究在中国》，商务印书馆，2005 年，第 220—228 页。

的歌"，"曲调框架"与"曲调"等一系列关系的探讨来对口传音乐的文本属性进行了总结。我们认为，"歌"包含了两个层面：一是歌本身的意义，二是歌的文本。在口头表演中，意义以内容形式通过文本来显现。

一、叙事民歌的歌与曲调

叙事音乐中，歌本身的意义以主题或故事的形式通过表演而显现为文本。帕里认为，在口头艺术当中，以传统的、歌的程式化文本来讲述故事时，有一些经常使用的意义群，他将它们称为诗的"主题"。洛德补充说，主题是诗歌中重复出现的事件、描述性的段落。主题是用词来表达的，但它并非是一套固定的词，而是一组意义。[①] 意义，是歌所要表达的东西，是歌的深层结构，通过表演它具体化为文本，意义转化为歌的内容而被人感知。主题有时也叫典型场景，按照口头程式理论的理解，主题或典型是一组固定出现的意义，在口头叙事中反复出现的程式性因素，并且往往有与之对应的程式化的表现形式（诗句）。叙事民歌开篇往往有一种程式性表达单元，用来交待主人公、地点、时间等。如，叙事民歌《云良》的开始头两段歌词的译文：

说起那出生的地方啊，
是蒙古贞旗的拉格赉村咴；
说起那出嫁的地方啊，
是万人聚集的北京城咴。

说起那喝过的水啊，
是门前流过的拉格赉河的水啊咴，
说起那出嫁的地方啊，
是万人聚集的北京城咴。[②]

---

① 参见[美]阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004年，第96—97页。

② 演唱人：查干巴拉，已故民间艺人，根据其20世纪80年代录音记录。汉译文，引者自译。

长篇叙事民歌《嘎达梅林》头两段歌词译文：

说起那出生的地方啊，老嘎达[①]咴，
是达尔罕旗的敖瑞毛都村啊咴；
说起那当差的地方啊，老嘎达咴，
是黑森林中的书房衙门啊咴。

说起你那喝过的水啊，老嘎达咴，
是门前流过的西拉木伦河的水啊咴，
说起你那当差的地方啊咴，
是达尔罕王府的书房衙门啊咴。[②]

这些主人翁以及出生、成长、出嫁、当差的地点、时间等因素，共同构成了一个特定的意义群——“开篇”主题。特定的主题在同一个体裁不同作品中，甚至在同一个长篇叙事作品中往复出现。这是蒙古族口传音乐中普遍存在的一种程式性表达方式。

其实，在口头程式理论中，“程式”一词具有更具体的含义，并且它是帕里—洛德口头程式理论的核心概念之一。帕里对“程式”的定义是，“在相同的格律条件下为表达一种特定的基本观念而经常使用的一组词。”[③]以前面《云良》唱词为例，其蒙语音拼如下：

türüged tegegsen gajar i qini helebel de,
monggoljin husigun nu laglai in ail e hö;

① “嘎达”(gada)，即“疙瘩”，蒙古语中“最小”的意思，一般用作昵称。嘎达梅林本名孟青山，在兄弟三个用排行最小，故称“嘎达”。

② 演唱人：伊丹扎布，54岁，科右中旗人；采录时间：2004年7月。汉译文，引者自译。

③ [美]阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004年，第5页。

tübegdeged jayagategegsen gajar i qini helebel de,
tümen hümün nu quglagan bolugsan begejing hota hö.

这段诗句中便有多个程式。例如,第一行"türüged tegegsen gajar"(生长的地方)便是程式,它是由名词"gajar"(地方)以及定语"türüged tegegsen"组成的。之所以说它是程式,是因为它们成为一个相对固定的表达单元,在许多歌手的演唱中或是在不同的叙事民歌作品中反复出现,因而具有了程式的意义。如果说字和词是书写传统中的"原子"单元,那么"程式在数十种不同的文学传统领域里被视为口头传统词语的'原子'"。[①] 在口头诗歌中,程式不仅具有重要的实用价值,还包含了巨大的美学力量。口头艺人正是运用这些历代民间歌手留下来的遗产来建构当下的诗行。

程式系统,是与程式相辅相成的另一个概念。它是指一连串的具有相同步格意义的词组,其内涵和词语本身都非常相似,这使那些使用这些词组的人,不仅把这些词组确认为一些单个的程式,而且把它们作为一种特定的程式类型。换言之,程式系统是一组程式,它们组成了一种可以替换的模式。[②] 正如洛德所言,"程式并非是僵化的陈词滥调,而是能够变化的,而且的确具有很高的能产性,常常能产生出其他新程式。"[③]该段唱词第三行"tübegdeged jayagategegsen gajar"(出嫁的地方),其实便是第一行程式的变

图 1-7　叙事民歌手、胡琴艺人伊丹扎布



① 尹虎彬:《古代经典与口头传统》,中国社会科学出版社,2002 年,第 103 页。
② 同上,第 104 页。
③ [美]阿尔伯特·贝茨·洛德:《故事的歌手》,尹虎彬译,中华书局,2004 年,第 5 页。

异形态，它是用“tübegdeged jayagategegsen”（出嫁的）替代了“türüged tegeg-sen”（生长的），从而操持其基本构词形式的前提下构成了新的程式。口传音乐体裁的唱词便是通过程式和程式系统而建构起来的。

如果说主题终究是意义层面上的，那么程式便是表达这种意义的手段。在演唱当中，口头艺人用程式将主题组织进来，最后将主题所要表达的意义显现为文本。前面《云良》两段唱词，其实便是一个主题单元，交待了故事主人公和故事发生的地点，我们可以名其为“开篇”。每段四行诗的文本是由两个程式系统所组成的。两段之间又是一个换韵重复关系，其实两段唱词也是一个更大的程式系统的变化重复。而如果我们将《云良》的两段唱词和《嘎达梅林》的两段唱词进行比较后发现，不同的歌中同样的主题是用同样的程式来表现的。

说起那生长的地方，
是××旗××村；
说起那出嫁(当差、遇难)的地方，
是××旗的××地方(村)。

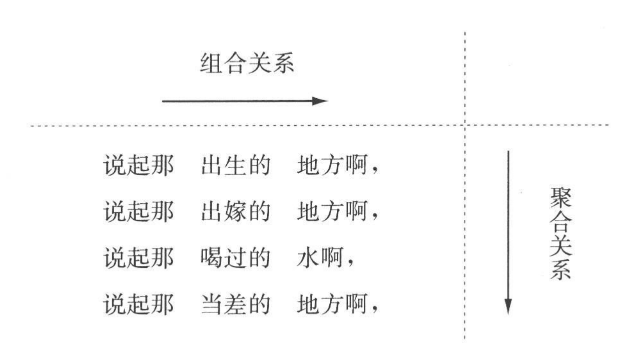
洛德说，“将新的词语放入旧有的模式中，新的程式便产生了。”[①]演唱当中，基本程式不变，而只是按照新歌的要求将具体地名一换，便可运用到其它的歌当中。该程式是科尔沁近代叙事民歌最为典型的一种程式性表现形式。

程式和程式系统的这种特征，我们可以借用符号学“组合关系”和“聚合关系”的双轴概念来解释。索绪尔提出的“句段关系”和“联想关系”便是这一对概念的原型，是语言符号理论中最重要的组成部分。[②] 组合关系是指由不同位置的单位在言语现实中形成的关系，是语言成分与成分的组合模式，纵

① [美]阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004年，第59页。
② 参见[瑞士]费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言教程》，高名凯译，商务印书馆，2002年，第170—176页。

使是符号的一种排列，具有空间的延展性；聚合关系是指具有共同特征的成分在心理联想中形成的关系。[①] 用此关系来表示上述两首歌词第一、三行的程式系统，图示如下：

图 1—8



句段关系是在现场的(in praesentia)，它以两个或几个在现场的系列中出现的要素为基础；联想关系却把不在现场的要素联合成潜在的记忆系列。[②] 语言符号中所有的单位和规则都不能离开这两种关系。口头演述中，组合段的关系是不变的，它提供了几个关系要素及其组合规则；聚合关系则为演唱者提供了可供选择的项素，这些项素是"不在场"的，是演唱者记忆内部宝藏的一部分。口头演唱中，演唱者便是把这些聚合关系的记忆项素纳入到组合关系的相关位置上，从而把既定的程式延展成无限的表达形式。在索绪尔看来，任何一个项素都是可变的，不变的是各因素之间的关系。当然，并不存在一种所有的歌手都遵从的程式"清单"或"手册"。程式最终是表达主题的手段，因此一位歌手的程式积累将与他所熟悉的一系列不同的主题直接相联。[③] 在我们的例子中，项素之间的关系未变，而且一些项素是固定的，如"说起那"(helebel de)便是一个固定项；"地方啊"(ga-

---

① 陈宗明、黄华新：《符号学导论》，河南人民出版社，2004 年，第 185 页。

② 参见[瑞士]费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言教程》，高名凯译，商务印书馆，2002 年，第 171 页。

③ [美]阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004 年，第 67 页。

jar)、“水啊”(usu),却因内容而有些微变化,属非固定项;“出生的”、“出嫁的”、“喝过的”、“当差的”是变项。不变与变的互动共存,使句子呈现出既传统的,又崭新的结构特征,这对于口头演述来说,它应和了口头表演中快速创作的需要。

叙事民歌的唱词是由许多主题按照故事情节逻辑的序列排列而成的。这里所谓故事,本身也是一个更大的意义群——它是由多个主题的联结所构成的更大的主题。

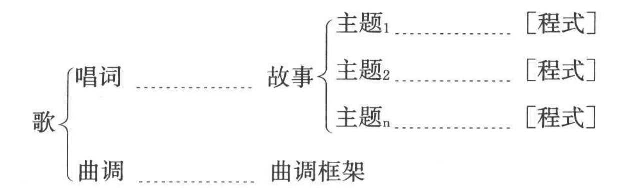
图 1—9

故事

$主题_1$ + $主题_2$ + $主题_3$ + $主题_n$

主题与主题联结成故事,而故事是“歌”的意义层面,“歌”却具有故事和文本的双重属性。故事意义上的“歌”,便是洛德所说之“一般意义的歌”,而文本意义上的“歌”却是“具体的歌”。歌的文本并不只是故事的文本外显,它是由唱词文本和曲调文本结合而成的。一部歌是关于一位人物的故事,但其表现形式则是多种多样的。程式和主题往往是歌的一部分。唱词文本所联结的是故事,故事是由主题群所构成,主题则是通过程式及程式系统来表达,而“歌”的音乐文本则与曲调框架相联结。图示如下:

图 1—10



叙事民歌的故事便是“歌”的意义部分;“歌”往往是关于某一人物的故事。“歌”的曲调背后是关于曲调的声音形象思维,而曲调本身没有意义,它是与“歌”结合之后获得了“歌”的标签。这里所谓的“标签”,便是歌目——歌的“名字”。在蒙古族叙事民歌中,歌名往往就是故事人物的名字,如《嘎达梅林》《宾图王》《诺恩吉雅》《韩秀英》《王喜山》《达古拉》《云良》《万莉》《探花》

《额日古勒岱》《达雅波尔》《正月玛》等。“名字”将歌与故事，唱词与曲调等因素联结起来，形成一个统一的符号形态。

音乐与语言都属于听觉符号系统，而由于音乐不具有概念化的表达功能，从而借助语言将其概念化，它才能够得以标识。如前所述，叙事民歌的曲调原初意义上并没有语义性，是通过与唱词的结合，获得了唱词所指向的语义，从而具有了该歌的标签。随着该歌在民众当中的反复传唱，曲调的语义标签便成为该曲调特有的名称，从而便具有了指示该歌的符号功能，如“《嘎达梅林》的曲调”、“《宾图王》的曲调”、“《诺恩吉雅》的曲调”等。甚至在一些由民歌曲调演变而来的器乐曲当中，它脱离唱词关联，直接成为该曲调的标签。如，四胡曲《韩秀英》，并不是讲述韩秀英这一人物的故事，而是脱离于唱词的曲调形态，而“韩秀英”这一名词，变成了该曲调的特定称谓。因此，曲调的语义标签并非自身所固有，它是通过与歌的联结，并被社会性地赋予的。正像一个人和他的名字的关系一样，曲调与曲名的这种关联一旦形成一种社会性的契约之后，这一名称便成了该曲调的语义标签，成为一个群体认同的事物。

二、长调民歌的歌与曲调

比较而言，叙事民歌是第三人称的故事讲述，而长调民歌则是第一人称的感情抒怀，因而它是非叙事的抒情音乐体裁。这种区别表现在文本层面上便是前者的文本意义是由“歌”所讲述的故事所决定的，后者的文本意义则是由“歌”所要表达的内容所决定。无论是叙事民歌还是长调民歌，“歌”都是由唱词和曲调两项因素所组成。叙事民歌的唱词联结着故事，它是以表达故事为目的；长调民歌的唱词则联结着特定的情感意义，它以抒发感情为目的。正是由于这一区别，使得长调民歌的曲调及其与相关结构因素之间的关系，与叙事民歌有所不同。

长调民歌作品的本身意义以主题的形式显现为文本。与叙事民歌不同的是，长调民歌中的所谓主题，并非叙事意义上的，而是一种描述性的和表情性的意义单元，而且这种意义单元往往表现为一段唱词，它是由“兴句”和“主句”构成的双句式结构，形成双主题意义群。而长调民歌唱词的句子之间和

段落之间都是并列关系，从而形成单一性主题的不断反复。例如，下面是乌珠穆沁长调民歌《查干哲林草原》的开始两段唱词及其译文：

qagan jegere in sili ni,
qasun nu manan tatana da;
qagan sara in sine degen,
eji degen hürüged jolgaya.

habur un hini haburjiya
hailasutai ündür un engger tü;
habur un gorban sara dagan,
eji degen hürüged jolgaya. ①

译文：

查干哲林草原上，
笼罩着白白的云雾；
大年初一的那天，
速速去见我的母亲。

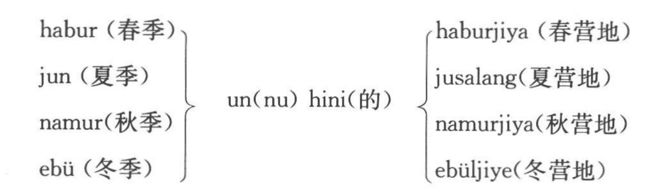
春季的春营地安扎在，
榆树岭的南脚下；
阳春三月时分，
速去见我的母亲。

① 桑杰：《乌珠穆沁民歌》（蒙文），东乌珠穆沁旗政协文史办公室，内部资料，1987年，第26页。

我们看到，这首歌每段唱词是由两个相对独立的句子构成的。上句描绘景色，为“兴”句，下句直抒情感，为“主”句，二者都有相对独立的意义指向，并又以下句为中心，构成更大意义上的主题单元。这一主题以“兴”句之“查干哲林草原”为歌名，而歌的主题却指向“主”句之“思念母亲”的主题。在主题层面上，第二段唱词是第一段唱词的完全重复。这是长调民歌最为典型的主题关联模式，无论唱词多少，长调民歌不同段落往往以同一个主题的不断重复或者延展而构成。

程式句法的概念是口头程式理论在长篇叙事史诗的研究当中概括出来的。这一概念能否适用于短小民歌的研究，目前仍有争论。然而，我们发现不仅史诗、胡仁·乌力格尔、好来宝、叙事民歌等叙事体裁是程式句法的，包括长调在内的蒙古族民歌当中，程式及程式句法同样存在。例如，《查干哲林草原》唱词共五段，其后四段的程式句法表示如下。

第一行的程式：



第二行的程式：

hailasutai ündür（榆树岭）
juljagan hailasutu(幼榆树岭）
narasutai ündür(松树岭）
ündür hairhan(高山）

un(in) engger tü(的南脚下）

第三行的程式是：

habur（春季）
jun（夏季）
namur(秋季）
ebü（冬季）

un(nu) gorban sara dagan(的三月里）

第四行的程式是：

eji	degen	hürüged	jolgaya
母亲	（给）	去	拜见

四段每一个相应诗行横组合关系是一个固定格式。如，第一行的程式是“×季的×营地”，是一个横向组合关系；四段第一行之间按照“四季体”序列，构成“春季—夏季—秋季—冬季”——“春营地—夏营地—秋营地—冬营地”的纵向聚合关系（联想关系）。每段第二行“×（山、岭）的南角下”，第三行“×季的三月里”，都是一个横向组合程式；每段第二行“榆树岭—幼榆树岭—松树岭—高山”以及每段第三行“春季—夏季—秋季—冬季”分别构成纵向聚合关系程式。每段第四行“母亲（给）去拜见”（去拜见母亲），却是四段共有的固定成分。在长调民歌中类似例子十分普遍，甚至程式或程式系统贯穿于不同的作品当中。例如，锡林郭勒民歌《宝拉根套亥故乡》第二段唱词译文如下：

宝拉根套亥故乡哟，
我那年迈的母亲。

另一首锡林郭勒民歌《剪子般耳朵的黑马》第一段唱词是：

宝拉根套亥故乡哟，
我那年迈的母亲。
多么遥远的地方啊，
如何赶去相见！

显然，同样的程式系统出现在不同的作品当中。可见，长调民歌唱词构成的“原子”单位仍然是程式和程式系统。

如前所述，主题通过唱词而得以外显，唱词却是由程式所关联而成，而

"歌"则是唱词和曲调的结合。与叙事民歌一样,长调民歌曲调也是在与"歌"的结合中获取了唱词所表现出来的语义性意义,从而具有了语言符号的标签。叙事民歌作品的标题是歌中故事主人公的名字,与叙事民歌不同的是,长调民歌作品的标题往往是唱词的第一个独立词组。例如,"qagan jegere in sili"(《查干哲林草原》)、"saragul tala"(《辽阔的草原》)、"jigahan sirga"(《小黄马》)、"aru hübqi"(《北方的山林》)等,均为歌词开头第一个独立词组。这些歌名往往只是上句"兴"句之第一个独立词组,而非关于内容意义的概括提示,例如《查干哲日草原》、《辽阔的草原》并非歌描草原,《小黄马》和《北方的山林》也并非歌唱马和山林。实际上,第一首是感恩歌,后三首则为爱情歌。也就是说,长调民歌的歌名往往只有"歌"的提示作用,而无主题的提示意义。

总而言之,长调民歌有着与叙事民歌一样的口传性特征。这种特征表现在其高度程式化的唱词结构以及"歌"中程式、主题、曲调等多种因素的结构关系当中。"歌"的构成原理以及唱词的建构程式,充分表明了长调民歌的口传性特征。

第四节　比较与引申

以上我们选择叙事民歌和长调这两种全然不同的体裁作为分析对象,旨在将叙事体裁的研究中业已成熟的认识,运用于长调这样一种抒情体裁的口传性问题的思考上。

通过比较我们看出,无论是叙事民歌还是长调民歌,程式是唱词文本建构的基本单元。而且通过歌与歌之间,或是在同一首歌的段落与段落之间的关联,我们看到了程式的无处不在。比起长篇叙事民歌来说,在唱词较少的长调民歌中这种程式已经固化为相对固定的词语单元。也就是说,有些程式单元已不再是前者那样的即兴成分,它来自口头演唱,并且在即兴编唱中获得了特定的形式,但是在反复演唱实践当中,其即兴性逐渐淡化,从而呈现出固定文本的形式特征。这是唱词短小的抒情民歌区别于长篇叙事民歌的主要方面。

通过叙事民歌和长调民歌的比较讨论我们看到，在蒙古族歌唱艺术当中，叙事和抒情的区别不仅在于审美表现方面，而且由于表现需要的不同而造成文本特征的差别。对于叙事歌手来说，“歌就是故事本身，歌是不能改变的(因为在歌手看来，改变它就意味着讲述了一个不真实的故事，或歪曲了历史)。在歌手的观念中，他专注的稳定性并不包含词语，对他来说，词语从来也没有固定过，而且故事的那些非实质性部分也从来没有固定过。他把自己的表演或我们所认为的歌，建构在稳定的叙事框架上，这就是歌手感觉到的歌。”[①]因此在叙事框架不变的情况下，由词语构成的“歌”的形式往往千变万化，这种变化是在情节序列、程式、主题、典型场景等一系列关系的复杂互动中形成。而这种结构因素之间的互动，往往通过艺人的即兴表演而实现。这种关系的核心是表演，而表演的本质是“即兴”。进一步讲，即兴主要是指唱词的即兴而言。对于抒情民歌的演唱者来说，它没有像叙事民歌那样“歌”与“故事”间的巨大距离，因此在演唱者的观念中，他专注的稳定性包含着词语，虽然他所要坚持的稳定性不可能达到真正的固定，但是他所关注和把握的程式化的语词序列还是相当稳定的。因此，我们通过听觉感觉到的抒情歌，其文本之间的差异比起叙事体裁来说，要小得多。

除了叙事民歌以外，蒙古族传统叙事体裁还有英雄史诗、胡仁·乌力格尔、好来宝等。前两者属于大型长篇叙事体裁，后者则为短小精悍的口头即兴表演形式。而高度发达的口传性却是它们共同的特点。

过去，英雄史诗的分布十分广泛，几乎所有的蒙古地区都曾有英雄史诗流传，目前各地所发现的史诗有数百部之多。但无论数量如何浩繁，情节如何复杂，所有英雄史诗所讲述的故事却是高度程式化的：神奇英雄(可汗、把秃儿[②])为了保卫家乡与危害人间的恶魔(蟒古思)殊死征战，最后取得胜利。也就是说，英雄史诗的故事本身便是一个超大的程式，它以英雄与恶魔的二

① [美]阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004年，第143页。

② 把秃儿(bagatur)，意为“英雄”、“勇士”。

元对立矛盾所引起的事件作为整体的叙事架构，而表演却紧紧围绕这一架构而展开。英雄史诗的故事、情节、主题、典型场景等诸层面上均表现出鲜明的模式化特征，而口头艺人在演述中的唱词建构也是高度依赖传统的程式句法。蒙古族英雄史诗的音乐曲调有两种情况：一是整个史诗在一个或几个曲调上反复叠唱。这种情况下，曲调往往只有体裁的属性意义，"它只有'体裁曲调'，而没有与主题或典型场景相匹配的音乐曲调。"[①]二是整个史诗或史诗群在一套特定套曲上演唱，如传统科尔沁蟒古思因·乌力格尔曲调便是由九套"艾"组成的，每套"艾"又包括若干曲调。下面是布仁楚古拉[②]抄儿奇[③]提供的演述"十八部蟒古思因·乌力格尔"时所用的套曲。

一、开篇。有四支曲调。

1. 开篇时用抄儿演奏第一支开篇曲调，并用二或四段唱词来交待故事开篇。

2. 用第二支曲调交待故事主人公。

3. 用第三支曲调介绍故事主人公。

4. 用第四支曲调介绍该故事在整个蟒古思因·乌力格尔系统中的具体位置。

5. 表演当中，史诗艺人可以根据情况，用二支或二支以上的曲调来开篇，但一次不能把四支曲调全部使用。

二、交待主人公的相貌、故土、宫殿、生活、兵器等因素时所用的曲调有三支。

三、表现赞颂、仰慕、惆怅、悲痛等曲调有三支。

---

① 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007年，第297页。

② 科尔沁左翼中旗著名史诗艺人，能够说唱"十八部蟒古思因·乌力格尔"等二十余部史诗。

③ 抄儿奇之"抄儿"，一种类似于马头琴的弓弦乐器，流行于东蒙科尔沁地区，主要用作蟒古思因·乌力格尔的伴奏乐器。

图 1—1 抄儿奇布仁初古拉



四、表现恳求、嘱咐、劝谕的曲调有二支。

五、表示愤怒、责骂、判罚的曲调有二支。

六、表示禀报、交待、明示、告知的曲调有四支。

七、表现赶路情景的曲调有三支：

1. 表现佛尊下凡的曲调
2. 表现正方英雄赶路情形的曲调
3. 表现反方角色赶路情形的曲调

八、表现打仗情景的曲调有一支。

九、结束曲有三支。故事结束时的三支曲调要按照一定的顺序使用。①

我们看到，特定的主题与典型场景的表现，有特定的"艾"或音乐曲调与之相配。也就是说，蟒古思因・乌力格尔音乐曲调，具有特定主题及典型场景的概指意义。这与绝大多数地区英雄史诗是不同的。这里所说的"艾"，并不是曲牌，而是曲调与主题、典型场景结合关系的进一步延伸形态。这里，首先，音乐曲调与主题、典型场景等表达因素不是一对一，而是按照一种概指关

① 布仁楚古拉提供。

系组合起来的。如，表示赞颂、仰慕、惆怅、悲痛的曲调有三支，这里，“赞颂”、“仰慕”、“惆怅”、“悲痛”是不同的主题，形成一个主题类，在该主题类的范围里，三支曲调可以自由地与这些主题相结合。其次，九套“艾”中，除了开篇曲和结束曲是不能用于其它场景外，其余七套“艾”可以根据情况相互交替使用。也就是说，在蟒古思因·乌力格尔当中曲调与主题、典型场景的互指关系是相对的。一方面，从表演层面上来讲，这是冗长的口传表演的需要所致，因为过去固定的形式对于英雄史诗这样一种高度口传性艺术来说，是一种限制，只有予固定模式以充分的自由空间，才能适合口头即兴表演的需要。另一方面，这是英雄史诗的体裁要求所致，因为英雄史诗曲调与主题、典型场景之间历来是松散自由的结合关系，因而蟒古思因·乌力格尔始终未脱离开这一传统模式。

胡仁·乌力格尔是在英雄史诗的基础上，吸收了其它蒙古族传统音乐形式以及汉族音乐的某些因素而形成的说唱音乐新体裁，其历史约二百年。胡仁·乌力格尔故事较之英雄史诗复杂，但我们仍可总结出其模式化的故事类型。例如，笔者曾将胡仁·乌力格尔传统曲目归为九类。[①] 每类曲目都有它们共同的故事类型结构，而且不同的故事或不同类型的故事之间，往往有着大量的互文关联。胡仁·乌力格尔口传文本是程式句法的。胡仁·乌力格尔的音乐曲调十分丰富，其变化规则自成体系，演唱与道白相间，属于说唱体。胡仁·乌力格尔音乐曲调，一方面指向整体体裁，如我们可以说这支曲调是“胡仁·乌力格尔曲调”；另一方面指向主题和典型场景，如《上朝调》《苦难调》《山水颂》《打仗调》《行军调》等，曲调往往与故事中某一特定的主题或典型场景相关联。[②] 也就是说，胡仁·乌力格尔曲调具有体裁的和主题的双重指向。在前一个层面上，它具有普遍意义，从而形成一个整体的“类”；在后一个层面上它却是具体的特指，从而形成“个别”。在口头表演当中，胡尔奇

---

① 参见博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007年，第82—84页。
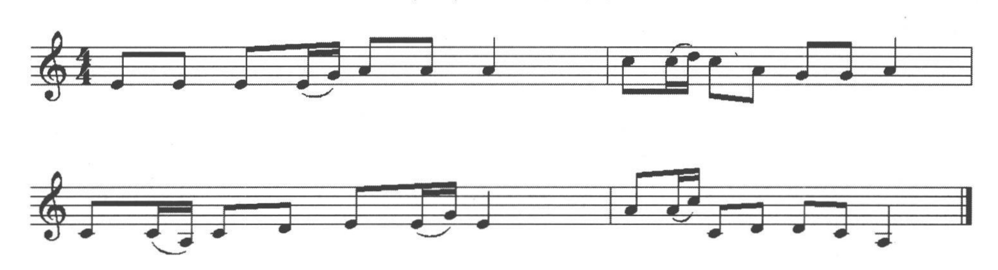
② 同上，第298页。

在体裁曲调"类"的范围里根据主题、典型场景等表现需要而选择相应的曲调与之相配，从而构成词曲相结合的"艾"。需要指出的是，这里所谓曲调对主题与典型场景的指向，并非是一对一的。同一首曲调可以与不同的主题或典型场景相匹配，不同的主题或典型场景的表达，同样可以选择不同的曲调。也就是说，胡仁·乌力格尔当中，曲调与主题和典型场景之间的关系也只是概指的。

好来宝既是一种独立的体裁，也是一种特定的文体。[①] 无论是体裁意义上的好来宝，还是文体意义上的好来宝，一段好来宝往往只有一个主题。好来宝表演是即兴的，因而它更依赖于程式和程式系统等传统因素。一名艺人口头表演的好与否，主要取决于他即兴编唱能力如何，因此好来宝编唱是口头表演的基础和基本形式。独立体裁好来宝的音乐曲调是指向体裁的。也就是说，它只有体裁的曲调，而无具体作品的曲调。例如，下面是好来宝演唱经常用的一首曲调：

谱例 1—5





这是一首公认的"好来宝曲调"，在此曲调上演唱者可以任意编唱作品，譬如《燕旦公主》《祈福好来宝》《枣红马赞》《铁牤牛》《歌唱共产党》等。这里，音乐曲调具有体裁标识功能，却不能标识具体的作品。也就是说，好来宝曲调在与特定主题或典型场景结合时，保持了自己体裁标签，但它却不具备具体作

① 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007 年，第 79—80 页。

品的标识功能。

如前所述，蒙古族歌唱艺术叙事体裁和抒情体裁的区分，不仅是审美表现意义上的，同时也是文本意义上的。叙事和抒情的区别在于前者是讲述故事，后者则是抒咏情怀。一般来讲，叙事体裁的唱词篇幅要远远长于抒情体裁，因而它更需要即兴，其文本更具有"表演中的创作"的特点；抒情体裁虽然与叙事体裁有着许多共通性，但其唱词篇幅较小，因而不需要叙事体裁那样高度的即兴，因此唱词文本的形式也就相对稳定。从表现层面上看，叙事体裁并非只是讲述事件，抒情体裁也并不仅仅是抒咏情怀——叙事和抒情是相对而言的。叙事中往往有渲染情节的抒情段落，抒情歌曲的背后往往也有动人的故事叙述。例如《诺恩吉雅》是一首长篇叙事民歌，但是其曲调委婉缠绵，抒情动人，其中有段表现诺恩吉雅姑娘思念家乡的唱词段落至今流传民间，被视为蒙古族抒情民歌的代表作。而那些唱词相对短小的长调民歌，实际上在某种意义上也在讲述故事。与叙事音乐体裁不同的是，它的故事是在"歌"之外。例如，下面是乌珠穆沁长调民歌《钟赫尔老吉草原》唱词译文：

钟赫尔老吉草原，
怎能轻易穿过去；
真心相爱的姑娘，
怎能将她抛弃。

抒表爱意，是这首歌中唱出的表现主题。而蒙古族长调除了歌中表现的抒咏之外，往往有一段关于该歌的故事。例如这首长调民歌背后，便有一段动人的故事：

乌珠穆沁旗喇嘛库伦庙有个叫善吉的年轻喇嘛。由于他活泼聪慧、能诗能歌而深受当地牧民的喜爱。有一年，巴尔虎草原遇到严重雪灾，牧民赶着牛羊迁徙到了乌珠穆沁草原。其中有都莱玛的少女随年迈的父亲也来到了这里，安扎在寺院的旁边。由于当时禁忌女性到寺院里的

井上去打水，所以善吉每天给父女俩打水，帮助他们照料牲畜。日久天长，两个年轻人笃生感情，但是由于善吉的喇嘛身份而二人无法公开恋情。到了春天，在父亲的敦促下都莱玛姑娘万般无奈地离开了善吉，回到了故乡。善吉日夜思念心爱的人，最终按捺不住爱情而逃出了寺院，去巴尔虎草原寻找都莱玛。当他寻遍巴尔虎草原，最后找到都莱玛时，却发现她已另嫁他人。万分悲伤的善吉，无奈从都莱玛的毡包旁唱着歌黯然离去。听到歌声的都莱玛，认出了自己的情郎，她不顾一切，策马追上善吉，随他回到了乌珠穆沁草原。但是没过多久，迫于寺院里的压力，善吉决定将都莱玛送回巴尔虎。在路途中，他们经过钟赫尔老吉草原，善吉不能自已，编唱了这首《钟赫尔老吉草原》。故事的最终结局，是善吉无法割舍心上人，他断然还俗，再次寻找到了都莱玛，两人结发为侣、相伴终生。[1]

图 1—12　乌珠穆沁人家



田野调查当中我们看到，其实每一首长调民歌的背后都有一段关于这首歌的故事。“歌外的故事”是脱离了诗歌形式和音乐曲调的另一种文本存在，对于

① 根据 2007 年 7 月锡林郭勒盟田野调查资料。

一首歌来讲,“歌中的故事”和“歌外的故事”就像是纸的正反面,从而表“情”与叙“事”联结成一体,成为长调民歌叙事的完整结构。

当然,除了长调民歌外也有大量的短调形态抒情民歌,它们与长调民歌一样具有蒙古族口传音乐的文本特征和属性规律。由于篇幅这里不一一赘述。

叙事与抒情是蒙古族口传音乐最主要的两个表现范畴。前者包括英雄史诗、叙事民歌、胡仁·乌力格尔和好来宝等,后者则以长调民歌为代表,包括各种抒情民歌。而不同的体裁在基本的口传性特征上是彼此相通的,但不同的体裁有着不同的音乐思维规范和音乐行为特征。叙事与抒情的区别不仅是表现层面上或者是审美层面上的,而且在音乐思维、音乐行为层面上二者也表现出很大的区别,其生成文本的机理也各不相同。总体上看,前者是程式性与即兴性辩证统一的形式,后者则是一种形式相对稳定的口传体裁。口传音乐的文本包含了故事、唱词、音乐,或者是将主题、程式、曲调框架等因素整合为一体的复杂结构,它是人的音乐思维付诸于音乐行为而生成的结果。

第二章　口传音乐的表演与语境
——以胡尔奇为例

蒙古族音乐的“口传性”研究，不仅要把它置于动态的表演过程中思考，同时必须引伸到关联口头表演的社会文化语境和民俗情景中去。在这一章中，我们以职业说唱艺人胡尔奇为例，探讨口传音乐的表演过程以及表演与传统、表演与语境之间的关系，进而比较蒙古族不同类型的口传音乐体裁中不同的表演形式以及语境关联特征，并总结出普遍意义上的模式化特征。

第一节　口传音乐的表演—创作

口传音乐的所有事象存在于表演之中，它的存在不是表演之外的任何形式。文本通过表演生成的，而表演是一种交流形式，是在特定语境下进行的人际间的互动行为。“文本—表演—语境”是一个彼此关联的整体结构，它们各自的意义只有在这一整体结构中彰显。

“胡尔奇”一词的本意为“胡琴手”，后来其词意发生变异，泛指用胡琴伴奏以自拉自唱的形式演唱胡仁·乌力格尔、蟒古思因·乌力格尔、好来宝、叙事民歌等音乐形式的说唱艺人。其中，胡仁·乌力格尔、蟒古思因·乌力格

尔为大型说唱音乐体裁，规模庞大，曲目丰富，曲调繁多；叙事民歌，长则上万行，短则数十行，有长、中、短篇三种形式；好来宝，是一种即兴编唱体裁。无论大型体裁的胡仁·乌力格尔、蟒古思因·乌力格尔，还是中短篇形式的叙事民歌、好来宝，它们都有一个共同特点——文本层面上它们均是口头的，表演层面上它们均属于即兴表演的体裁类型。正如洛德所说："口头史诗是口头表演的，的确是这样，任何别的其他的诗也可以口头表演，但重要的不是口头表演，而是口头表演中的创作。"[①]胡尔奇的表演，并不是固有文本的复读和简单重现，而是通过表演，将程式、主题、典型场景以及音乐等传统因素组织起来，在完成表演的同时，完成了口传文本的"创作"。

一、口传音乐之"传统"概念

所谓的"表演中的创作"并非是指凭空捏造，而是一种高度依赖传统的建构。表演过程中，一些成分是稳定的，另一些成分则是变异的。稳定的因素来自于传统，变异的成分则是传统基础上的新的建构。因此，表演当中，传统因素与即时成分彼此交织、相互融合。

（一）关于"传统"

"传统"一词的使用，往往因学科而异。美国社会学家希尔斯认为，传统虽然意味着许多事物，但是其最基本的意义是指世代相传的东西，是人类行为、思想和想象的产物，是人们在过去创造、践行或信仰的某种事物。[②] 也就是说，传统是围绕人类的不同活动领域而形成的代代相传的行事方式，是一种对社会行为具有规范作用的文化力量，同时也是人类在历史长河中创造性想象的沉淀，是人类创造的、赋予象征意义的所有产品的复合整体。接着希尔斯说道，"当传统的延传只是口头的而非文字的，当它只是传闻而非即成事实，当它的事实性判断缺乏依据，当它的规范判断与理性推断没有关系，当它的创始者或发明者是无名的，而不是有名姓可查证的，传统才能成为'真正的

① ［美］阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004 年，第 6 页。
② ［美］E. 希尔斯：《论传统》，傅铿、吕乐译，上海人民出版社，1991 年，第 15—17 页。

传统'。"[①]按照这一理解,"真正的传统"不仅是事物本身,而且更是这种事物背后的以口头形式延传下来的行为、思想、想象,它是某一行为和思维规范,是造就事物的文化力量。而美国民俗学家阿兰·邓迪斯对"民俗"进行定义时,强调了民俗的传统性。他认为,民俗是群体的传统,重要的是这个因为某种理由而结成的群体得有一些它认为属于自己的传统,使群体得以有一种群体认同感的传统因素。[②] 也就是说,传统是一个群体的认同感和共同分享的因素。

对于胡尔奇而言,传统是前人留下的故事、诗句、曲调和相关认识认知体系以及表演程式、表演规则。也就是说,它是胡尔奇这一群体所认同并共享的因素。如,某一特定的故事曲目或者文本(如胡仁·乌力格尔曲目《龙虎两座山》)中,一个"艾"或主题(如《打仗调》)及其程式和诗句等表达方式,曲调框架(如《打仗调》所用的曲调框架)及其曲调之间的关联方式,胡尔奇表演所要遵循的制度和规则,以及特定的表演程式等。这些传统因素并非某一胡尔奇的个体创造,而是历代胡尔奇通过口头演述实践而积累起来的集体遗产。它包括了历代胡尔奇及受众在历史上创造的种种制度、知识体系、艺术观念和行为方式等表达和象征形式,它是历史的产物、集体的遗产,同时也是当下的存在。

(二) 口头传统的属性特征

胡尔奇的口头传统包括了三种属性特征:作为知识－技艺的传统、作为制度的传统和作为传承行为的传统。

对于胡尔奇而言,传统首先是知识—技艺体系。胡尔奇是一种职业。一个人是否具有胡尔奇的职业身份,首先看它是否具备了作为胡尔奇的相关知识和职业技能。这里所谓的知识,包括了歌、故事、主题、程式、曲调框架、"艾"等因素,而职业技能指的是运用这些因素进行创作—表演的规则和能力。歌、故事、主题、程式、曲调框架、"艾"等因素是蕴藏在胡尔奇头脑里的知

---

① [美]E.希尔斯:《论传统》,傅铿、吕乐译,上海人民出版社,1991年,第23页。

② 邹明华、高丙中:《谁是"民"什么是"俗"》,载《民间文化》,2000年第2期,第46页。

识，而技能则是将这些因素付诸于表演的方式和手段。如，叙事结构、叙述序列和音乐进行程式、词曲搭配规则的把握，唱腔以及胡琴演奏和伴奏技艺等，一方面它指知识因素的运用规则；另一方面它关乎艺人如何通过歌唱、乐器演奏等技艺来将头脑里的知识予以表达的问题。知识因素只有通过技艺才能被表达出来，因此技艺是知识因素得以表达的必须因素。也就是说，传统的内涵只有通过传统的表达形式才能得以激活和显现。

其次，传统是一种制度。它包括了作为胡尔奇的职业规则、行为规范、礼俗约定、交流模式等。鲍曼指出，"表演是一种说话的模式"，是"一种交流的方式"。[①] 口传音乐的表演，本身便是一个传统。而作为一种说话的模式和交流的方式，这种传统既是表演者的表演过程，同时也是表演者与观众的互动模式，是一种约定俗成的交流制度和行为规范。对于胡尔奇而言，他的表演不仅是为了讲述文本，而是通过表演与观众形成"演—观"互动，完成人际间的文化交流。而这种交流本身是一种高度程式化的行为模式。例如，在蒙古人看来，音乐是与人类喜庆情感联结着的，因此只有在老人庆寿、过本命年、过年过节、暖房等喜庆民俗上才能演唱和演奏，而丧葬等礼俗仪式上禁忌一切唱奏行为。例如，过去人们认为，说唱英雄史诗可使人畜免除灾祸，人安畜旺。因而，每当人畜有灾时，请说唱艺人来演唱史诗，驱病禳灾、祈福求吉。在东蒙科尔沁地区，请胡尔奇来说书时，主人拿着哈达到胡尔奇家里说明来意，与胡尔奇约定时间，商定曲目。胡尔奇到请书人家之后，先到房屋四周向各方神灵祷告，祈求保佑主家，然后进屋端坐在炕上备好的方桌上，开始说书。这些程式化的行为习俗，通过多次实践而成为特定的音乐行为模式，积淀成传统。

胡尔奇的表演按照约定俗成的规则来进行。在开始演述一部书之前，胡尔奇往往先说唱一段好来宝，以此来祝赞主人和主人的家乡，祝福人畜平安，兴旺发达；接着再祝福来宾观众，并自己谦逊一番；最后才正式进入说唱表演。而每一次他们接续上次的故事演唱的时候，往往先演唱一段短小的好来

---

① 转引自杨利慧：《表演理论与民间叙事研究》，载《民俗研究》，2004年第1期，第34页。

宝或者是演奏一段特定的曲调，作为正式表演之前的引子。故事结束后，胡尔奇再次用好来宝的形式祝福主人及观众，表达自己的谦逊。胡尔奇通过这些艺人与受众共同享有的约定俗成的传统规则的激活，与观众进行交流互动，传达一种特定的文化信息。总之，胡尔奇是一种特殊的职业角色，同时也是特定民俗情景下的互动主体。“表演是表演者和观众互动的过程，传统的内容必然成为双方共享的文化空间。”[①]表演者与观众共同造就了特定的“演—观”空间以及围绕它的各种行为规范和交流模式。因而，对于艺人和观众来说，它是一种内部的共享知识和共同遵循的行事规范，是围绕“演—观”行为而形成的行为模式和制度传统。

最后，对于口传音乐而言，传统是一种传承过程。正是由于它，艺人与艺人之间，一个时代与另一个时代之间保持了某种同一性和连续性，使得口头艺术的延传具有了秩序和意义。黄翔鹏提出“传统是一条河流”的认识，他将传统看作是一个始终积累并流动着的过程，并根据梅兰芳先生“移步不换形”之说进行解释：“传统音乐根据自己口传心授的规律，不以乐谱写定的形式而凝固，即不排除即兴性、流动发展的可能，以难于察觉的方式缓慢变化着，是它的活力所在，这就是‘移步不换形’的真谛。”[②]对于胡尔奇而言，“传统就是一种有规则、有约定、有流向、不断运动着的动态结构过程，是一种取得了独立意义的主体不断重生其原在，并不断有流变的过程。”[③]传统的知识—技能体系以及制度，本身便是传统在传承过程中的积淀形式；同时，传统必须通过传承来延续，只有在传承的过程中获得生存的意义。

总之，对于胡尔奇及其所负载的音乐而言，传统是口头艺人用来完成表演的知识体系及表现手段，是口头表演所遵循的规则和相关行为模式，同时也是其本身得以延续承传的脉络。

（三）艺人与传统

对于口头艺人来说，传统意味着什么呢？首先，传统是集体的创造，同时

---

① 尹虎彬：《古代经典与口头传统》，中国社会科学出版社，2002 年，第 219 页。

② 黄翔鹏：《传统是一条河流》，人民音乐出版社，1990 年，第 133 页。

③ 萧梅、韩锺恩：《音乐文化人类学》，广西科学技术出版社，1993 年，第 110 页。

是个人的实践。对于一名胡尔奇来说，他首先是社会的人，是某一社区的一名普通成员。而“胡尔奇”的称谓又将他与其他社区成员区分开来——正如西日布胡尔奇、甘珠尔胡尔奇、扎拉森胡尔奇等称号，这里所谓的“胡尔奇”是在他名字后附加的成分，它标识了其特定的职业性质和文化身份，同时昭示着他背负着不同于其他社区成员的另一种“传统”背景。“胡尔奇”的职业身份，将胡尔奇与普通民众区分开来，而且它又使从事这一职业的人联结成为一个共同的群体。这样，所有的个人、师承链、流派以及地缘群体，构成了整个的胡尔奇职业群体。这一职业群体只是一种行业，而非社会结构。[①] 因而，这里所谓的群体，并不像其他形式的社会群体那样，以地缘、血缘或者以经济、政治的利益关系整合起来的社会结构，而是以共同的知识—技艺体系、职业性质、行艺规范和约定俗成的身份认同所建构起来的共同体。保持这一群体存在的基础，恰恰是其所有成员自然秉持并实践着的“知识—技艺体系”以及职业范畴和艺术规范——也就是他们所共同负载着的传统。传统为它的每位成员赋予了特定的文化身份。反过来看，它是世世代代无数个胡尔奇集体创造的财富，它通过千千万万个个体的实践来生产和延传自己。“故事歌手既属于传统，也是个体的创造者”[②]。对于胡尔奇来说，他的一切来自于传统，同时也是这一传统的携带者和实践者。传统通过艺人群体来被创造，并通过一个个艺人个体来生存、传承。

其次，传统是过去的积累，同时是继续的起点。正如前面所述，传统是过去的事物，是历史的积累，胡尔奇的口头习得、口头表演、口头创作和口头传递，都要建立在这一积累的基础之上。个体只有通过与传统的互动，才能建立起他的艺术表达，并获得文化的意义。而传统的意涵是指“进展中的过程”(active process)。[③] 因而，传统不可能停止不前，只要传承者尚在，它便可以

---

① 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007 年，第 327 页。

② ［美］阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004 年，第 5 页。

③ ［英］雷蒙·威廉斯：《关键词：文化与社会的词汇》，刘建基译，生活·读书·新知三联书店，2005 年，第 492 页。

继续下去。新的传统只能在旧传统的基础上诞生，而不可能完全破除旧传统，一切从头开始或完全代之以新。表演连接了过去和现在，传统通过表演得以呈现。“过去”也因通过表演而被激活为“当下”形态。每一次的表演都是对形式和规范的一次实践，并对下一次的实践提供一个规范，作为继续延传的一个新起点。



图 2—1　年轻胡尔奇照日格图在自己创办的说书室说书



最后，传统是稳定的力量，同时是变化的动力。对于口传音乐而言，“传统”与“创新”是相辅相成的一对概念，是一个事象的两个方面。“传统”是一种同一的因素，是能够使事物趋于稳定的力量；“创新”则是一种变化的力量，表现在对传统形式的改变。黄翔鹏谈到，中国古代音乐的传承规律中最重要的一个特征是“口传心授”，流动的活力在于不可凝固的即兴性，流传的过程，既是保存的过程，也是一个渐变的发展过程。[①] 传统是稳定因素。反过来讲，使一种体裁或一个作品稳定的力量，往往来自传统。正是传统所提供的制度力量和文化规范，使一种体裁保持着它特定的体裁特征；使一个流派保持自己特定的风格面貌；使一名胡尔奇能够成为该职业群体中的一员；也使一名观众成为这一艺术的观赏者。艺人一方面标新立异，追求自我，另一方

① 黄翔鹏：《传统是一条河流》，人民音乐出版社，1990 年，第 114 页。

面他一定要紧随传统，努力使自己融入传统，这样他才能成为该传统的合法承载者，确立自己在该传统群体中的位置。传统和创新所表现出来的变异和稳定，是口头传统过程的两个过程要素。“变异并非指随意的改变，对某种固定的原始文本的改变，或由于记忆上的原因。我们一直在谈论的变异，它的根本原因是保持传统的一贯性的努力。口头史诗歌的主题或主题群中所表达的核心意义问题被歌手们小心地保持着，因此才有许多歌手讲述同一个故事的现象。但是，保持传统的稳定性努力是以歌的多样性的方式来实现的，即歌手可以凭个人的经验来创造歌。口头传统在表演中获得生命，每一次表演都为创新提供了一次机会，任何这种创新都会在传统中得到明确的承认。”[①]因此，胡尔奇的口头传统中的传统与创新是以稳定与变异两种形式表现出来的。

总之，对于口头艺人来说，传统把集体与个体，过去与现在，稳定与变迁等因素紧紧融合在一起，从而成为口头表演的前提和依据，并为一种传统的生存和传承提供了条件。

二、即兴表演

口传音乐文本的多样性源于表演的多样性，而表演的多样性恰恰体现在它的“即兴性”。

（一）即兴与传统

对口头表演中关于即兴的讨论，首先要通过它与“传统”之间的关系来观照。“传统并不是对那些业已成为化石的一整套主题和规则的一古脑的被动的接受，而是对它所接受和传承的事物的再创造，传统就是这样一种再创造，它具有一种有机的习惯特性。”[②]在口传世界中，传统是稳定因素，但这绝不意味着它是一成不变的。相反，口传音乐中，程式、主题、典型场景、故事模式以及曲调框架等传统因素，恰恰蕴含着稳定与变异的两面性。在口头艺人的

① 尹虎彬：《古代经典与口头传统》，中国社会科学出版社，2002 年，第 178 页。

② ［美］哈里·列文：“序”，载［美］阿尔伯特·贝茨·洛德《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004 年，第 33 页。

表演中，这种两面性向双向度延展开来：一方面是传统所固有的稳定力量对表演形成一种牵制，另一方面则是胡尔奇按照传统的规则和范式，将自己业已积累的口头因素即兴地组织进来，并根据语境以及表演的要求，控制表演的长短松紧、跌宕起伏。因此，即兴的含义包括如下四个层面的内容：

第一，即兴是个人的表演行为，它是个性化的，又是暂时性的。是与表演者的积累相关，并以表演者的意志为转移的个人活动。但是，即兴并不是纯粹的创新，因为即兴的无限多样性都是由相同符号（语言的和音乐的）的反复出现组成的。这种相同符号的不断重复与多样组合是具象的，而且逐渐呈现出一定的规律和制度，从而抽象化为传统。

第二，传统与即兴表演互为基础。首先，传统是即兴的基础，没有传统便无从谈起即兴。即兴能力的培养要基于传统的积累上，一名胡尔奇只有积累了足够的传统因素，他才能达到自如即兴。其次，即兴是传统的基础，“口头传统在演述中获得生命活力，每一次新演述的此时此刻都为创新构成一次机会，而不论这样的创新是否在传统中得到了明确的公认。”[①]传统为即兴而存在，没有了即兴，传统也就失去了存在的必要，也就失去了它的生命活力。一方面特定的职业将传统及其惯例强加在个体身上，表演时个体按照传统所提供的规则和方法，从中选择所用。不过，传统在任何一个使用传统的个体的大脑里都不是完整的。胡尔奇的即兴既受到自己传统因素积累程度的影响，又受到传统规则的支配。但由于风格、流派、师承、个体等背景上的差异，使得不同胡尔奇大脑里的“传统”彼此间千差万别；另一个方面，个体有个体的习惯，譬如这个胡尔奇喜欢用这个程式、那个曲调，或偏爱这种表达方式，因而他反复使用。相反，他可能对另一些因素或规则不熟悉或不喜欢，也就很少使用。这种习惯往往通过师承关系或“观—演”互动，或早或迟地渗透到传承链上的每位成员，并将它强加给与之关联的胡尔奇或受众，从而逐渐积淀成为传统。这就是说，传统与即兴表演之间不仅存在着相互依

---

① [匈]格雷戈里·纳吉：《荷马诸问题》，巴莫曲布嫫译，广西师范大学出版社，2008年，第25页。

存的关系，而且还存在一定程度上的相互转化的可能。这样看来，即兴基于传统，并受制于传统；相反，传统的存在和延续在一定程度上依赖着即兴。

第三，传统既有稳定的制度，又有发展变化——它是“稳定”与“变异”的辩证体。“正因为这样的演奏问题存在着下一次，因此就出现了我们所谓的‘传统’；下一次演出与上一次之间必定存在着不同之处，我们称之为‘变化’。”①即兴是发展变化的一面，而它又受制于传统，“口头诗人不断的融合、再融合、添加、吸纳他们已经听来的史诗歌，而融合、再融合、添加和吸纳就是传统，当一个歌手演唱一首新歌时，他也是在遵循传统。” ②即兴与传统始终处于辩证统一的关系当中。对于胡尔奇而言，传统为表演而存在，为“表演中的创造”提供了可供调遣使用的材料和可能遵循的方式方法、规则依据，并通过表演实现自我的再生与延传。但即兴却并不是随意的，“正在即兴的人其实并非即兴——他的所有行为都受到一系列相关的结构体系的影响，并且，他在即兴时所表演的这些体系跟他从观众那里得来的反应是密切相关的。”③这里所谓的“结构体系”便是传统。正因为它是结构，而非现实，因而它虽然能够被人感知，却不具体，因而只能通过表演，它才能够显现为被人感知的文本形式。多次的表演，能够让文本越趋于稳定。纳吉认为，“每一次‘演述中的编创’都会渐渐地在流布的过程中降低其变异的可能性。”④特定传统中的创作，都有一种在或宽或窄的社会框架的变化幅度上被表演。流布越广，史诗再创作的可能就越小。因此，最大限度的流布、接受，必然引起最大限度的与规范的统一版本相一致的限定。⑤ 也就是说，文本化是一个渐进

---

① [美]安东尼·西格:《音乐民族志》，载张伯瑜编译《西方民族音乐学的理论与方法》，中央音乐学院出版社，2007 年，第 76 页。

② 鲜益:《民间文学:口头性与文本性的诗学比较 ——以彝族史诗为视角》，载《艺术广角》，2004 年第 5 期。

③ [英]约翰·布莱金:《人的音乐性》，马英珺译，人民音乐出版社，2007 年，第 96 页。

④ [匈]格雷戈里·纳吉:《荷马诸问题》，巴莫曲布嫫译，广西师范大学出版社，2008 年，第 52 页。

⑤ 尹虎彬:《古代经典与口头传统》，中国社会科学出版社，2002 年，第 184 页。

的过程，每一次表演中的创作都有可能在流布过程中逐渐地减弱变异。“所有的歌手都是以传统的方式来运用传统的材料的。但是并没有以相同方式使用相同材料的两位歌手。传统并非千篇一律。”[1]正是这种个别性以及表现手法上的多样性，造就了口头表演的即兴性特征。因而这里所谓的“即兴表演”包含两个层面：一方面，它不是一个简单重复，而是一种创作；另一方面，这种创作并不是随意的，而是一个高度依赖传统的创作——它是一种将稳定与变化、守成与创新等一系列二元辩证关系融为一体的音乐行为模式。

第四，每一个胡尔奇都是处于一种特定传统背景中的人，所体现的必定是这一特定传统指向的目的和意义，而“即兴”是胡尔奇通向这一目的的手段。传统既属于表演者也属于受众，即兴则是表演者和受众之间交际和互动的形式，是一种“演—观”双向行为，是胡尔奇和受众相互关系的产物。表演的进行需要胡尔奇和受众之间有一个共同的语境作为依托，否则彼此间无法进行沟通交流。传统恰恰为他们提供了共同的语境，使得表演能够顺利进行，同时传统又规定了胡尔奇和受众之间的互动方式。在这种共同的语境中，胡尔奇按照传统所规定的惯例模式进行表演。当然，这种表演并非以传统模式的完整再现为目的，而是在保持传统因素及基本规则框架的基础上，根据语境和自身的情况来展开——于是便形成了即兴表演。

由此我们可以说，即兴是传统的一面，是口头表演的基本形式。传统是集体意义上的，它具有社会性、群体性。而即兴表演则是个体性的，它无法脱离传统而独立存在。传统为即兴提供了可能，即兴也使传统获得了口头传统所特有的活力。因此，传统与即兴彼此包容，互为条件，共同构筑了口传音乐表演既高度依赖传统，又自由即兴的辩证统一属性。对于胡尔奇而言，即兴是口头表演的基本技能，必备能力。没有了即兴能力，就无法展开长篇叙事，也就没有了口头表演。即兴能力是对传统的积累程度，以及对传统的活用能力。正如洛德所言，“歌手的艺术较少体现在经由不断重复而实现的对古老程序的学习上，而更多地表现在一种能力之上，即他能依靠以基本程序为基

① [美]阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004年，第88页。

础而建立的模式，为即兴的表达去创作或再创作一些词语。他不是一个有意识逆转传统惯例而动的人，而是传统的创造性的艺术家。”[①]即兴，归根结底是一种表演能力。

（二）不同体裁的即兴

调查中发现，一名胡尔奇的表演是否出色，很大程度上取决于他对传统的积累程度以及他的即兴能力。一名胡尔奇所积累的传统越是丰富，就越能够更多地获得用于即兴表演的因素；越是熟悉传统规则，也就越能够解放自己，达到更高的即兴境界。

对于胡尔奇而言，好来宝是一种高度程序化的即兴表演形式。好来宝的体裁特征是对某种人物、情景或事件的描摹。与其它体裁相比，它不是在讲述故事，而是在表达某一特定的主题或者是典型场景。因此，好来宝不仅可作为独立的体裁来表演，同时也可以在胡仁·乌力格尔、英雄史诗、叙事民歌等其它体裁中作为一种特定的文体形式被运用，用以表现某一特定的主题或者典型场景，例如，“打仗”、“上朝”、“山水景”、“思乡”、“将军着装”等胡仁·乌力格尔和蟒古思因·乌力格尔中所用的主题或典型场景，几乎都是以好来宝的形式表现的。需要注意的是，对于胡尔奇来说，这种主题或典型场景的表达，并不是一成不变的固化形式，而是一种可以用来发挥的叙述范本和表演架构。词藻的丰满与否以及唱词的长短繁简，胡尔奇根据需要组织安排——这恰恰是好来宝的即兴性之所在。中篇叙事民歌和长篇叙事民歌有着完整的人物关系和故事情节，其形式类似于英雄史诗、胡仁·乌力格尔等说唱音乐体裁，因而叙事民歌的演述往往沿着故事情节的发展而展开，这就为即兴发挥提供了空间。老练的胡尔奇根据表演的需要，组织诗歌和语词，进行润色加工，建构口传文本。另外，传统英雄史诗完全是韵文体演唱形式。也就是说，胡尔奇完全用诗歌语言来表演。这对胡尔奇的要求相当高，他往往需要积累大量的程式词句，并要具有灵活的演述组织能力，这样他才能在表演的压力下进行快速创作。

① ［美］阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004年，第5页。

胡仁·乌力格尔综合了英雄史诗长篇叙述的特点以及叙事民歌说唱结合的特点,更是将好来宝即兴编唱的形式广泛运用于各种主题以及典型场景的表达当中,因而其形式十分丰富。例如,有些胡尔奇(如,琶杰、毛依罕)喜欢用好来宝或英雄史诗诗歌化的语言进行表演,其口头即兴充分表现在他们超凡的程式、词句的组织能力上;有些胡尔奇(如,布仁巴雅尔、甘珠尔)更喜欢将相对诗歌化的主题或典型场景与讲述、阐释等口语表达结合起来进行演述;有些胡尔奇(如,海宝、海青)等,则以口语化的讲述为主,兼以演唱,将诗歌与大量生活化的口语表达结合起来进行演述。这就是说,胡仁、乌力格尔为胡尔奇所提供的即兴空间十分广阔。

总之,由于不同的体裁有着不同的传统和规范,因而它们往往有着完全不同的即兴要求。而从另一个角度看,由于口传性这一共同的特征,这些体裁有着许多交互共享的方面。这就是说,传统是多层的,低一层的个性在更高一层上是共性。这种多层性,造就了不同体裁之间既差异又关联的微妙关系。

(三) 口头表演中的音乐曲调

口传音乐中的音乐曲调是形式与规范的结合体。首先,曲调与唱词一样,是口头艺术的表达因素和表现形式,是胡尔奇用来建构口头文本的材料。“曲调框架—曲调”的结构过程,是传统因素通过即时表演生成为当下文本的过程。在这一过程中,故事、主题、程式、曲调框架等因素,通过一系列复杂的互动而最终以声音的形式得以呈现。因而,音乐曲调是口头传统的一种表达方式。在另一个层面上,口传音乐中的音乐曲调是一种规范,是稳定的力量。如上一章所述,在胡尔奇所承载的胡仁·乌力格尔、蟒古思因·乌力格尔、叙事民歌和好来宝当中,音乐曲调具有不同的指向性,因而不同体裁中音乐曲调所表现出来的“传统”的特征又不尽相同。然而,音乐曲调无论指向体裁,还是指向具体的作品,抑或是主题、典型场景等,较之唱词而言,音乐曲调更具稳定性,从而它对整个叙述产生一种规范性作用。另一个方面,我们知道曲调在原初意义上并不具有语义性,但在长期的演唱实践当中,音乐曲调与特定的作品或体裁形成一种约定关系,从而音乐响起人们便可感知体裁和

作品。

对于胡尔奇来说，音乐曲调是用来建构唱词诗行的一种框架依据和表演规范。口头表演要求艺人在表演过程中快速建构诗行，而音乐曲调为胡尔奇的口头创作提供了一个循环往复的节奏规范和音乐形象依据。特定的节奏类型与特定的诗行韵式结合在一起，形成一种互动交错的韵律模式，使胡尔奇按照这一模式组织唱词，建构诗行。尤其对于那些擅长即兴的胡尔奇来说，更是如此。“口头诗歌是听觉的艺术。歌手要边听边学边唱。听歌培养了歌手的节奏感，他渐渐懂得乐器的限定和诗行的韵律，逐渐把注意力放到诗行和词语上。歌手的词章会随着乐器的伴奏犹如泉水汩汩流出，如果没有音乐，歌手会感到迷茫。流动的诗行立刻变成断线的珠子散乱起来。”①曲调形象的稳定性，使他在同一的音乐形象的基础上自由地进行唱词建构，从而使一种体裁或一个作品，在高度即兴的同时，也能够保持其体裁的或作品的独立意义。

如前所述，好来宝是一种高度程序化的即兴表演形式。特定的体裁曲调，是众艺人共有的传统资源，也是一个约定俗成的规范。由于所有的即兴好来宝都是在几首有限的曲调上演唱，从而使所有的作品无论唱词如何即兴，但总能保持体裁的同一属性。笔者曾在民间宴会、城市宴会、舞台、录音棚等多种不同场合听扎拉森胡尔奇即兴演唱的《祝福好来宝》。这位出色的口头艺人完全根据语境和自己的兴致情绪，自由地控制演唱的长度以及内容形式。而无论唱词的内容和规模变化多大，曲调的基本形态始终是相对稳定的。这使得受众在无论什么情况下，都能够清晰地辨认出它是好来宝，而且是表现“祝福”这一主题的作品。

郝苏民教授对蒙古族诗歌中为什么出现多段体的形式这一问题进行讨论，他认为，重复是民间文学一个普遍的需要，但就蒙古民歌来讲，还有一些具体原因。具体有三：第一是曲谱的需要，大家知道音乐是喜欢重复的，既然有了好听的曲子，便不能只填一段唱词便完；第二是效果的需要，重复在艺术

---

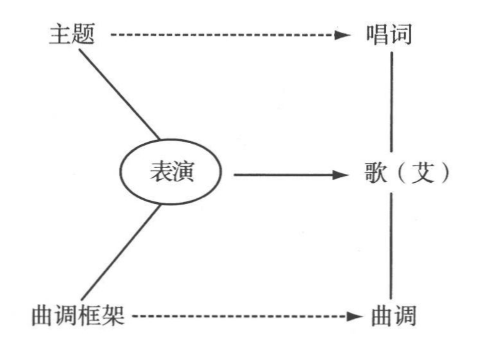
① 尹虎彬：《古代经典与口头传统》，中国社会科学出版社，2002年，第108页。

上可以造成一种回环往复、缠绵不绝的效果；第三是蒙古韵文体本身的需要，是蒙古族诗歌规律（特别是押头韵）所造成的。[①] 我们可将其总结为艺术需要和实用需要两种：第一种是出于艺术审美以及艺术表达的需要，第二种是出于表演中诗行建构的需要。尤其在叙事音乐当中，唱词的即兴性与曲调的稳定性往往形成相互牵制、彼此促动的二元关系。而正由于此，不论艺人如何即兴，但也能够保证体裁属性的一致性，不因过度即兴而将其完全游离于表演之外。

三、表演与创作

至此，我们再次回到口传音乐文本的讨论上。口传音乐的文本是表演的产物，而表演的本质在于即兴性。进一步讲，口传音乐的即兴是一种高度依赖传统的即兴，即兴是以“表演中创作”为目的的。每一次表演所生成的文本，都是独一无二、不可复现的。艺人按照传统所提供的规则和模式，运用程式、主题、曲调等传统因素建构他们的文本。一切传统因素和规则制度最终是为了表演而存在，通过表演传统付诸于实践，并生成文本。

图 2—2　文本生成过程



以上图式中，表演处于核心位置。通过表演，主题和曲调框架生成为唱词和曲调，而二者的结合则以“歌”或“艾”的形式呈现。

---

① 郝苏民：《蒙古族谚语格律的考察研究》，载段宝林、过伟编《民间诗律》，北京大学出版社，1987 年，第 509 页。

“创作”的本质特征体现在主题到唱词、曲调框架到曲调并最终生成为“歌”的过程中。主题与曲调框架，唱词和曲调的关联方式是无限多样的。同一个主题、同一个唱段，在不同的艺人那里可以用不同的曲调与之相匹配；不同的主题或唱词，也经常用同一个曲调与之相配。例如，下面是两名胡尔奇分别演唱的两段“艾”，其唱词相同，曲调则完全不同。其唱词大意是：
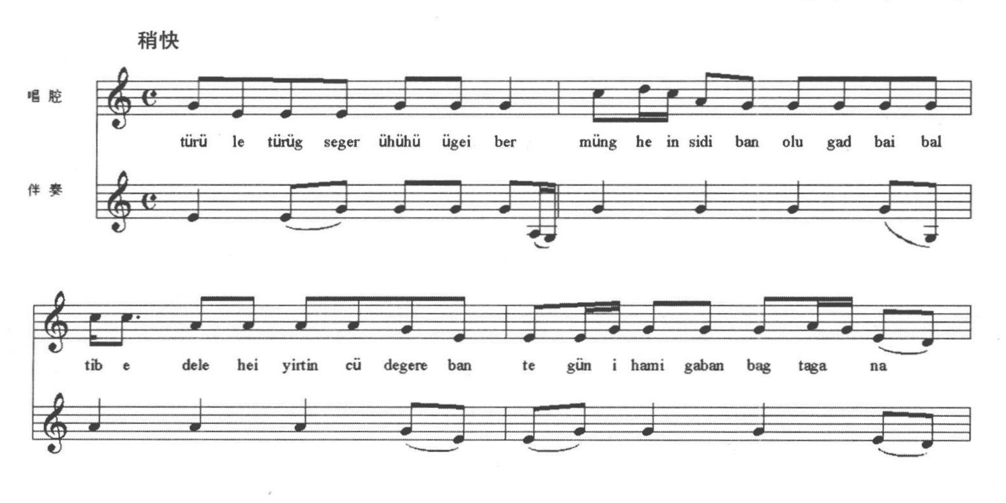
> 如果人类生则不死，
> 世界岂能容得下?!
> 如果国家永远太平，
> 历史和故事从何说起?!

谱例 2—1
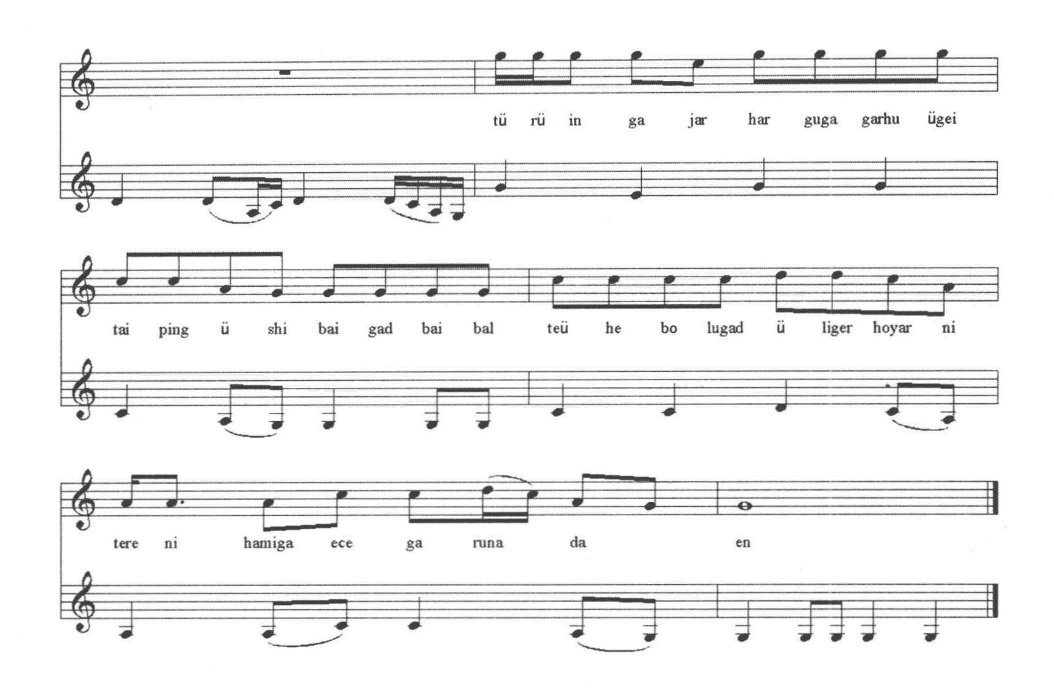
故　事　开　篇[①]

（《建宏太子走国》选段）

吴·道尔基　演唱
博特乐图　记谱
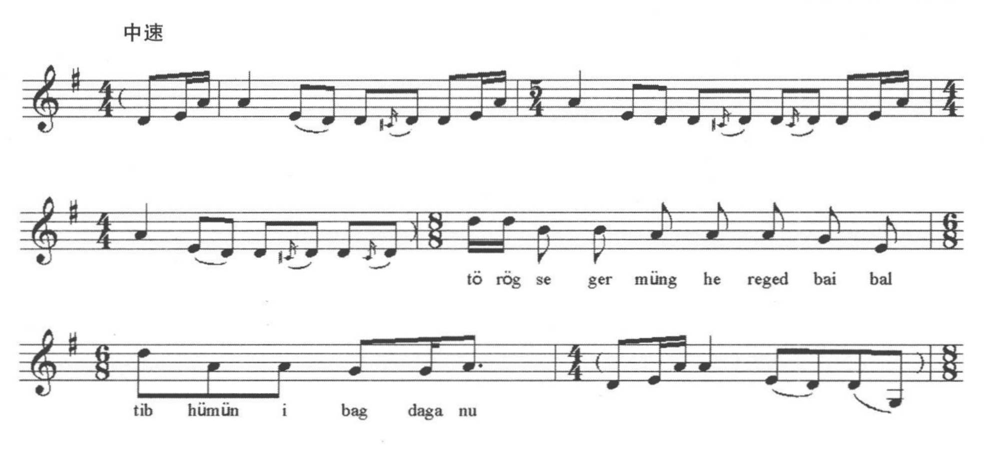


① 根据著名胡尔奇吴·道尔基20世纪80年代录制的演唱文本。汉译文，引者自译。



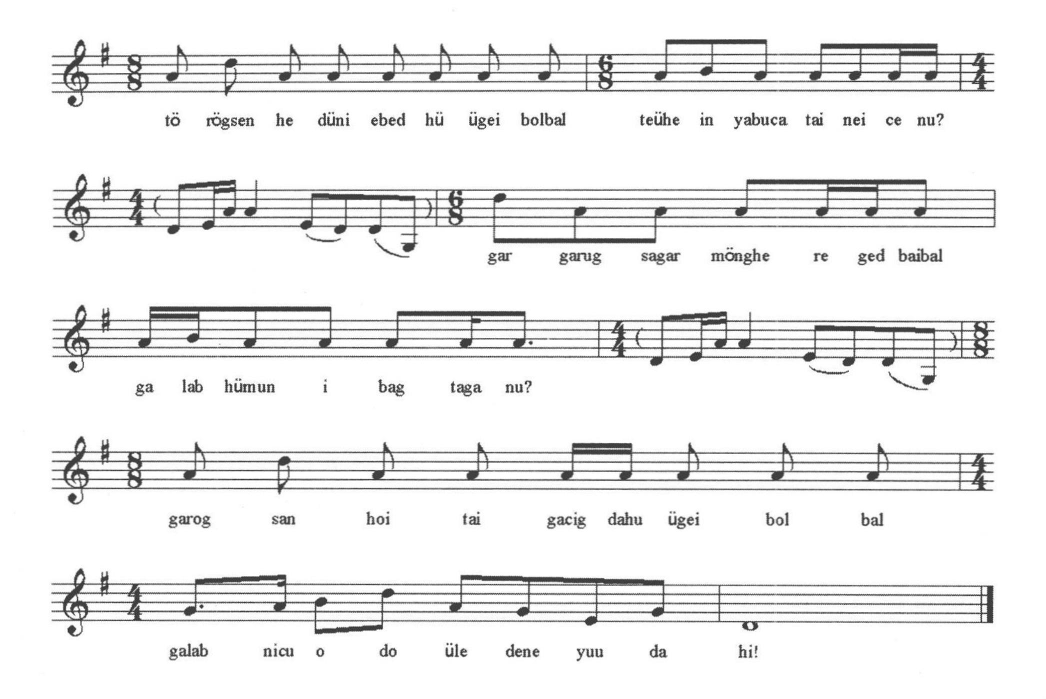
谱例 2—2

故事开篇①

扎木苏 演唱
博特乐图 记谱



① 说唱人：扎木苏，61 岁，扎鲁特旗胡尔奇。采录时间：2004 年 11 月。



从以上两个例子的比较中可以看出，两名艺人用相同的唱词表现了同一个主题，但是二者所选用的音乐曲调却是完全不同的。另外，“同曲异词”的情况也十分普遍，在此不一一例举。这就是说，主题与曲调之间的结合方式是十分多样的。它说明了传统并不是铁板一块，而是一种时刻变幻着的“魔方”——基本内容、基本框架不变，形式和面貌却千变万化——这种力量来自于传统，同时来自于即兴。

第二节　表演过程及其语境结构

一、表演过程

音乐表演是一种行为过程。梅里亚姆说到“音乐是人类创造出来的东西，是有结构的东西。但是音乐的结构不能脱离生成它的行为而独立存在。为了理解音乐的结构为何具有那样一种形式，就必须理解生成那种结构的活动是为什么和为何成为那样的。为了理解存在于该行为背后的概念以及用

组织化的乐音如何生成理想的形式，就不得不理解为什么建立其秩序以及如何去建立的等问题。"[①]在他的解释里，音乐的声音、行为、概念形成一个彼此互动的整体结构。这就是著名的民族音乐学研究"梅氏三维理论模式"。梅里亚姆十分强调行为在音乐研究中的重要地位，他说"音乐不仅是乐音，生成乐音的过程伴随着必要的人类行为。音乐不能存在于人类的行为和支配的范围之外。"他认为，音乐与几种人类行为休戚相关，因而他将这种行为分为四种：身体行为，概念性行为或者观念化的相关文化行为，社会行为，学习行为。[②]

结构分析之所以对音乐理论的结构分析具有方法论价值，是因为它是对表达手段的结构进行分析，而不是对被表达其意义的事物本身的结构及现实的结构进行分析。也就是说，对音乐的结构分析，应该是对各个音乐文本的生成过程，特别是相互之间的转换关系的分析。在梅里亚姆的解释里，概念影响行为，行为则产生音乐的声音，从而形成一个循环往复的结构关系。因而"把音乐作为行为的过程和产物，视思想为行为过程和产物的深层动力，而它们之间互动关系，便是理解音乐在其文化生态环境中意义和内涵的关键。"[③]如果说声音是音乐研究的直接目标，那么行为则是实现和生成这种目标的具体过程，而这种行为则是在概念的引导下进行的。声音无法脱离人的行为而独立存在，而概念是人头脑里蕴藏的东西，它先于行为而存在，却只有通过行为才能彰显其意义。因此，在"概念—行为—声音"的三维结构关系中，行为处于概念和声音的中介位置，是最鲜活的结构因素。

梅里亚姆三维理论模式所强调的思维与实践的辩证统一，以及强调关注音乐事象生成构筑的行为过程的思考方式与口头程式理论和表演理论的学术观点不谋而合。尤其是兴起于 20 世纪 60 年代末 70 年代初的表演理论(Performance Theory)，则旗帜鲜明地将"表演"放在整个学科研究的中心地

---

① アラン・P. メリアム:《音楽人類学》，藤井知昭、鈴木道子訳，音楽之友社，1980 年，第 18 页。

② 同上，第 27—28 页。

③ 曹本冶:《思想～行为:仪式中音声的研究》，载上海音乐学院学报《音乐艺术》，2006 年第 3 期，第 84 页。

位，作为观察一切民俗事象的出发点。

表演理论的兴起与当时哲学思想和人类学以及民俗学本身的研究趋向休戚相关，同时它又受到语言学尤其是乔姆斯基（Noam Chomsky）“转换生成语法”研究思想的深刻影响。[①] 乔姆斯基创用了“语言能力”（Competence）和“语言运用”（Performance）的概念，他解释说，“所谓生成语法，我不过是指一套规则系统，该系统用某种明确的和精心设计的方法把结构描写分配给句子。很明显，每一个说一种语言的人都已经掌握了表达他这种语言的知识的生成语法，并使其内在化。”[②]他认为，语言能力是本质的，它指社会集团成员理解和生成句子的能力，是指被一个人内化了的语言规则，对这种能力的发挥和使用则是语言运用。他强调语言能力是语言学的研究对象，语言学的任务是重建个人内化语言规则的逻辑结构。在他看来，语言能力是抽象的、理想化的和规则的，所谓语言行为，是对语法句子的掌握和运用。他认为，语言能力是语言运用的基础，语言运用反映语言能力，但未必是直接、确切的反映。它是以具体的语言为出发点，探索语言的普遍规律，从而最终达到了解语言的认知系统、思维规律和人的本质属性的目的。因此他认为，语言学真正关注的是“语言能力”，而不是“语言运用”。以其为核心的“转换生成语法理论”被认为是语言学领域里的一次伟大革命。虽然乔姆斯基本人声称自己的理论与索绪尔没有任何直接的渊源关系，但是“语言能力”和“语言运用”被认为是索绪尔“语言”和“言语”概念的一种再造，“转换—生成语法理论，建立起一个模式，寻求组成结构的那些转换规律之间的相互作用，从结构中找出演绎性的解释。这既可以说明个人的语言能力，也可以说明语言是一种制度，弱化了索绪尔提出的‘语言’和‘言语’这一对范畴之间的对立。”[③]

“语言能力”和“语言运用”的二分，对于口头传统研究来说具有广泛的借

---

① 参见杨利慧：《表演理论与民间叙事研究》，载《民俗研究》，2004 年第 1 期，第 31—34 页。

② [美]诺姆·乔姆斯基：《句法理论的若干问题》，黄长著、林书武、沈家煊译，中国社会科学出版社，1986 年，第 6 页。

③ 冯巍：《乔姆斯基语言学与对文学理论的结构分析》，载《社会科学辑刊》，2008 年第 1 期，第 166 页。

鉴意义。美国民俗学家、语言学家戴尔·海默斯重新检讨了“语言运用”的概念。他认为应该探讨人们实际的行动出发，对言语的使用予以关注，而不是去关注那些抽象的形式系统，他强调对交流进行民族志研究。受到这一主张的影响，许多研究者纷纷把注意力转向对交流事件的观察、描述和分析。[①]而表演理论的主将鲍曼则是用“表演”，把这些学科中的观点和方法结合起来，形成了表演理论的基本主张和方法，并且对民族音乐学研究产生深刻影响。表演理论的音乐学研究应该以表演为中心，关注口传音乐文本在特定语境中的动态形成过程和其形式的实际应用情况，而不是停留在以文本－声音为对象的静态研究上。而我们发现，梅里亚姆的三维理论模式在原理上与索绪尔语言学理论、乔姆斯基转换生成语法理论以及符号学、表演理论有着许多相通之处。

首先，表演是一种行为。在梅里亚姆理论模式中，“行为”处于“概念”与“声音”关系的中介位置。概念是隐性的，声音则是显性的。在行为之前，概念和声音只是互指，而不能实际关联，二者只有诉诸于表演行为才得以关联，概念通过行为而显化为声音。乔姆斯基说“我们把语言能力和语言行为从根本上区别开来，前者指说话人——听话人所具有的关于他的语言的知识，后者指具体环境中对语言的实际使用。”[②]也就是说，语言能力是说者和听者所共享的范畴，是关于语言的知识，语言运用则是具体的言语行为。我们可以将梅里亚姆模式里的“概念”看作是一种类似于“语言能力”的抽象存在，它不是音乐事实，而是关于音乐的声音概念；“行为”则类似“语言运用”，它是特定表演语境中的音乐表演。

其次，表演既然是一种行为，就会有一定的成果或产物。这种成果或产物，便是人们唱出来的歌。在梅里亚姆的模式中，行为产生声音，因而对声音（音乐）的研究不应仅仅是对其静态结构的分析，而应该对其动态的生成过程

① 杨利慧：《表演理论与民间叙事研究》，载《民俗研究》，2004年第1期，第32页。

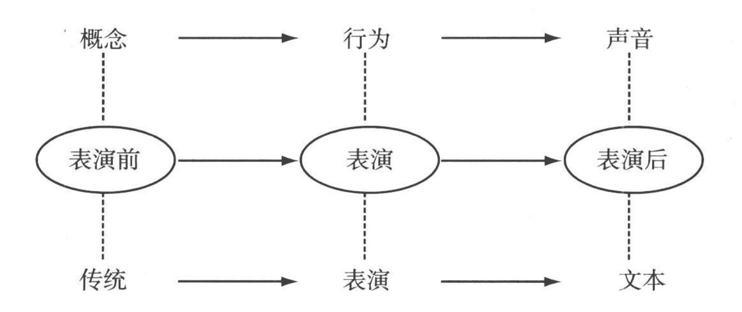
② ［美］诺姆·乔姆斯基：《句法理论的若干问题》，黄长著、林书武、沈家煊译，中国社会科学出版社，1986年，第2页。

进行观察。通过表演,声音以文本的形式得以显现。正如巴尔特所言“记号是一束声音,一片视象,等等。意指作用(signification)可以被看成是一个过程,它是一种把能指和所指结成一体的行为,这个行为的结果就是记号。”①音乐文本是概念与符号的结合体,因而它具有符号的性质特征,而这种“符号”则正是音乐行为的结果。

最后,梅里亚姆模式认为,概念是处于音乐练习、音乐演奏以及音乐创造背后的基本东西。② 在国内许多研究当中,大致把梅里亚姆的“概念”之含义理解为地方性的认知系统,如,人们对音乐的认知、宗教信仰、仪式目的等。通过将其与语言学和符号学理论进行比较之后可以看出,所谓“概念”亦指那些“声音”背后的、却能够生成“声音”的抽象结构以及规则和制度。因而它具有类似乔姆斯基“语言能力”的性质。

总而言之,口传世界里一切来自于传统,这些传统因素通过艺人个体的表演,生成文本,因此表演的前提是传统,表演的产品是文本。图示如下:

图2—3　表演过程流程图



表演是在时间中展开。在时间过程中,表演必将与过程的前后两个方向关联:表演前、表演后。对于表演来说,表演前是前置存在——传统,也就是梅里亚姆模式里的“概念”。对于口头艺术而言,传统是抽象存在,表演之后它生成具体文本。这里,传统是一套基本的类型模式,是人们的表演—听赏实

① [法]罗兰·巴尔特:《符号学原理》,李幼蒸译,中国人民大学出版社,2008年,第34页。

② アラン·P.メリアム:《音楽人類学》,藤井知昭、鈴木道子訳,音楽之友社,1980年,第84页。

践所积蓄的宝藏，是个人印记的集体总结；表演是具体的，它是一种个人选择和实践行为，实质上它是运用传统法则来组织整合传统所提供的因素，来展现个人的表达。因此它是对传统因素的组合活动，是个人行为，而不是纯粹意义上的创作。其次，“表演前—表演—表演后”是一个时间过程，但并非完成式。因为，每一次的表演及表演所生成的产品，都会成为传统的一部分，从而又反过来成为下一个“表演—文本”过程的预备形式。因此，表演过程环环相扣，成为一个连续不断的进行体。每一次的表演及其所生成的文本，都是这一链环上的一个扣环。传统在这种“变”与“不变”的辩证过程中延传承续。

总之，“表演前—表演—表演后”模式的提出，无非是将概念、行为、声音等因素放置在一个整体的结构过程当中，凸现表演在口传音乐中的中心地位，通过表演来观察“人是如何创造音乐的?”“这种创造是一种什么样的过程?”等问题，及表演行为背后的人类经验积累以及思维认知、行事规则等，从而对此思维的结晶和行为结果——音乐文本的形成、运作情况进行阐述。

二、语境的层次及结构

帕里和洛德所创立的口头程式理论所提出的口头史诗文本“表演中的创作”的概念，将口头传统的研究从书写研究中解放出来，将其还原到它所赖以存在的活态表演语境中进行研究，从而为口头传统研究开辟了一条崭新的道路。然而，口头程式理论是针对古典学、语文学中的“荷马问题”而提出的。帕里和洛德虽然考虑到了语境因素对“表演中的创作”的影响，但是他们将注意力更多地放在文本属性的界定以及比较上，因而“终究没有走向对动态的表演过程的分析，而是最终回到了史诗唱词的文本形式研究。”[①]而后来，在帕里－洛德理论上建构进来的表演理论却解决了这一问题。

表演理论，是在帕里－洛德程式理论的基础上发展进来的。如果说帕里－洛德理论所关注的是表演与文本之间的关系，那么，表演理论的研究者们则是在重新检讨了帕里－洛德程式理论的基础上提出了以表演为中心的研

---

① 杨利慧:《表演理论与民间叙事研究》,载《民俗研究》,2004 年第 1 期,第 33 页。

究观点，主张在表演语境中研究口头传统，也就是从表演与语境的关系中进行研究。例如，著名民俗学家阿兰·邓迪斯便多次强调“民俗学不可能只是由文本构成，还必须关注语境。”[①]需要说明的是，目前“语境”——“context”一词在汉语当中有多种翻译，例如“背景”、“情景”、“场景”等。它是表演理论的核心概念之一，其界定在不同的学者那里多少有些差异。鲍曼认为，民俗存在于一个相互关联的网中，个人的、社会的和文化的因素赋予民俗以形态、意义和存在，因此我们应该研究语境中的民俗。目前，“语境”这一概念越来越成为民族音乐学研究的一个主要领域。恩克蒂亚说，“我面对的是这样一种音乐，它的‘文本’(texts)仅存在于表演者和那些对它有所体验的人们的记忆之中，它是在表演中被显示出来的。要探究这些音乐的文本，必须在各种表演背景[②]中去观察记录，只有在这些背景中，特殊的文本才能通过该文化传统的传承者的回忆或讲述被我们所获得。舍此，别无途径。”[③]他明确提出“文本—表演—语境”为一体的整体观的研究思路，并把语境研究放在十分突出的位置。另外，《社会文化人类学的关键概念》一书中认为，“背景是指个体在与他人互动之前，之中和之后运用的环境。”[④]可见，民族音乐学界的“语境”概念，与语言学、人类学以及民俗学“语境”概念有相同之处，均指语言事象、民俗事象或音乐事象发生的情境和过程。

在我国，苗晶、乔建中等学者较早地使用“背景”一词来表述中国传统音乐地理分布问题。从而，该词在我国音乐学研究中有了特定的含义。在《音地关系探微》一文中，乔建中提出地理背景、古代文化背景和方言背景的概念，探讨“背景”对中国民间音乐形态及分布、流变的影响。[⑤] 也就是说，他强调地域音乐风格形成的社会、文化、历史、语言等宏观情景。鲍曼把语境分为

---

① [美]阿兰·邓迪斯：《民俗解析》，户晓辉译，广西人民出版社，2005年，第2页。

② 我国音乐学领域中，“context”一词有“语境”、“背景”等汉译。

③ [加纳]J. H. 夸贝纳·恩克蒂亚：《背景方法与民族音乐学音乐理论的系统化》，载古宗智译《EML理论、方法、应用》，贵州艺术专科学校，内部资料，1992年，第58页。

④ [英]奈杰尔·拉波特、乔安娜·奥弗林：《社会文化人类学的关键概念》，鲍雯妍、张亚辉译，华夏出版社，2005年，第289页。

⑤ 乔建中：《音地关系探微》，载《土地与歌》，山东文艺出版社，1998年，第259—281页。

两个大层面：文化语境(cultural context)和社会语境(social context)，并进一步细分为意义语境、风俗制度语境、交流系统语境、社会基础、个人语境、情境语境等六个小层面，并指出“历史语境”也应该被包括在内。[①] 中国学者朝戈金将语境分为广义的语境和田野意义上的语境两种，认为“广义的语境包含诸多因素，如历史、地理、民族、宗教信仰、语言以及社会状况等。由于这些因素在很大程度上影响着作品内容、结构和形态的形成与变化，因而它们也成为解决传承与创作之间关系的重要关联。田野意义上的‘语境’是指特定时间的‘社会关系丛’，至少包括以下六个要素：人作为主体的特殊性、时间点、地域点、过程、文化特质、意义生成与赋予。”[②]可见，民俗学之“语境”是一个包涵丰富却十分复杂的概念。“语境”也是当代民族音乐学频繁使用的一个术语。山口修说，“音乐归根结底是依存于包括人、人类群体即社会和涵盖了整个人类社会的文化中的一个事象。所以，除音乐本身以外，还必须同时把握围绕着音乐的周围事项，才能够获得对音乐的真正理解。”[③]他按照“文化中的音乐”的认识，将音乐存在的语境分为社会语境和文化语境两个彼此交错、相互包容的两个层面。《语境和演奏》一文的两位作者则认为，语境围绕着音乐，并解释着音乐，或者说，在语境的整体中音乐才能存在。语境可能是任何的参照点，或任何的场所。他们进而将音乐发生的语境分为生理的语境、社会语境、语言的语境、场合语境、个体语境、身势学的语境含义等六个层面。[④] 也就是说，语境是表演得以进行的社会系统、文化背景、时空环境、民俗情景和人际脉络。

正如恩克蒂亚所认为的那样，当“语境”不加修饰词单独使用时，其含义为社会语境或文化语境。这点上与乔建中等我国学者的“背景”的概念相似。

---

① 杨利慧：《表演理论与民间叙事研究》，载《民俗研究》，2004年1期，第44—45页。

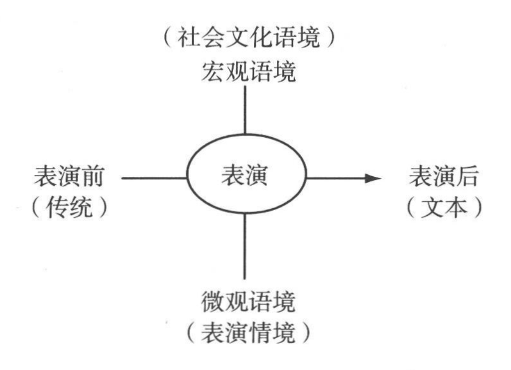
② 朝戈金：《口传史诗诗学：冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，广西人民出版社，2000年，第15页。

③ [日]山口修：《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》，纪太平等译，中国社会科学出版社，1999年，第13页。

④ 参见玛西亚·赫尔顿、诺尔玛·麦克雷奥德：《语境和演奏》，载张伯瑜编译《西方民族音乐学的理论与方法》，中央音乐学院出版社，2007年，第195—213页。

但恩克蒂亚又强调,"并非人们广泛设想的那样,语境仅仅意味着社会语境或文化语境,因为可以通过好几个参照框架对音乐进行观照。"[①]也就是说,语境是有层次、有结构的,它不仅包括文化与社会历史的宏观语境,同时也包括乔建中、朝戈金所说的微观语境项。总之,"音乐的意义不但依靠作品的语境,还依靠某一时代的音乐习俗。"[②]民俗社会中的表演不是孤立的行为,而是在艺人与受众共同建立的语境中进行的,同时它存在于一个相互关联的网中。这种网包括两个层面:一是宏观语境,包括自然的、文化的、社会的、历史的、经济的、政治的、民俗的、语言(方言)的、群体的、个体的等与音乐相关的一系列关系项。它是相对恒定的结构形态,一般不因即时性的和个别性的表演而改变。二是微观语境,也就是表演的展演场景,包括物质层面上的特定场景、民俗层面上的习俗惯例以及人际层面上的互动模式等。它是表演进行的即时即地的具体场景,由于每一次表演所呈现出不同的特征,因此它是相对变动的展演场景,往往因表演事件而不同。我们将表演过程纳入到这种语境结构之中,图示如下:

图 2—4　表演过程及语境结构



"演出并非和非演出活动毫无关系,相反,它与其他行为模式和社会现实领域

---

① [加纳]J. H. 夸贝纳·恩克蒂亚:《背景方法与民族音乐学音乐理论的系统化》,载古宗智译《EML 理论、方法、应用》,贵州艺术专科学校,内部资料,1992 年,第 61 页。

② [英]约翰·布莱金:《人的音乐性》,马英珺译,人民音乐出版社,2007 年,第 69 页。

都有关联。”[①]语境是表演得以完成的环境，是生成意义的条件，是赋予音乐以意义、功能、形式的、个人的、社会的和文化的因素，是表演得以进行的社会文化脉络。在宏观语境中主要包括了个人的、社会的和文化的三项因素。其中，个人一项可归入到社会一项中。因为纯粹意义上的个人是不存在的，个人处在由无数个人所编织成的社会网络中，因此个人是社会的；社会语境指的便是这种社会结构和社会互动系统。它们赋予表演者和受众以特定的角色、地位，规范化的行为模式，从而对表演产生影响；文化语境是涵盖于个人和社会以及整个表演之上的文化传统和表演赖以生存的意义系统，它联系着表演者和受众的技艺、认知、知识等。微观语境便是表演正在进行着的景况、场合以及人际脉络。

可见，表演语境是一个具有多层面的复杂结构。语境的多层性，使得宏观语境与微观语境之间形成二元结构。即，宏观语境往往是对一个特定人类群体所共有的地域环境、文化传统、历史背景和方言土语以及特定的生活习惯而言。它是生活在同一个群落中的人们共有的物质世界和生活方式，以及约定俗成的生活方式和社会规则，因而它是一种相对稳定的结构，它为具体的表演提供了一个文化的限定；微观语境是临时集结起来的结构和情景，它是宏观语境的衍生物，是宏观语境限定下的个别情景。观察表演，我们要了解宏观语境，因为只有这样我们才能对某一特定音乐表演事件的历史和形态进行总体把握，而且我们更要对微观语境进行音乐民族志意义上的田野观察。这样才能通过音乐表演的动态过程的观察来解答生活在一个特定传统中的人是为何而音乐、又如何创造和运用音乐等民族音乐学理论问题。

三、表演事件

（一）表演、故事、表演事件

鲍曼在《作为表演的语言艺术》中指出，“表演是一种说话的模式”，是“一种交流的方式”：

---

① ［美］麦克尔·赫兹菲尔德：《什么是人类常识》，刘珩、石毅、李昌银译，华夏出版社，2005年，第311页。

> 从根本上说，表演作为一种口头语言交流模式，存在于（表演者）对观众承担着展示（display）自己交际能力（communicative competence）的责任。这种交际能力依赖于能够用社会认可的方式来说话的知识和才干。从表演者角度说，表演要求表演者对观众承担有展示自己达成交流方式的责任，而不仅仅是展示交流的有关内容；从观众的角度来说，表演者的表述行为达成的方式、表述技巧以及表演者展示的交际能力是否有效等等，将成为被品评的对象。此外，表演还标志着通过对表达行为本身内在品质的现场享受而使经验得以升华的可能性。因此，表演会引起对表述行为的特别关注和高度自觉，并允许观众对表述行为和表演者予以特别强烈的关注。①

表演实际上是表演者和听众协作完成的。表演是一种人际间的交流模式。交流模式要在特定的语境中进行，只有在这一语境中表演的意义才能彰显其特定的文化意义。而语境中艺人与受众的"演—观"行为及其互动，构成了一个特定的表演事件。这里所谓的"事件"是指"由文化所界定的、有一定边界的一系列行为和经历，它构成了行动的一个有意味的语境。"②表演者的表演不单单是讲述故事、而是一种特定的交流方式。从这个意义上讲，口传艺人的表演远远超出了其仅仅是作为歌唱的行为范畴。

鲍曼提出被叙述事件、叙述文本和叙述事件的概念。其中，第二个术语"叙述文本"指我们习惯上叫做的故事文本；第一个术语"被叙述事件"，是指在一个故事的讲述过程中被陆续补入的事件；第三个术语"叙述事件"，是指演述故事当时的社会文化氛围。③ 也就是说，文本——即鲍曼所说的叙述文本，并不是表演的全部，它只不过是表演的具体内容之一而已。因而对表演

---

① 转引自杨利慧：《表演理论与民间叙事研究》，载《民俗研究》，2004年第1期，第34页。

② 同上，第45页。

③ 董晓萍：《田野民俗志》，北京师范大学出版社，2003年，第69页。

的关注，不能仅仅停留在文本的生成过程上，而更应该关注这种过程中表演者与受众之间形成的交流模式和互动形式。以胡尔奇的表演为例，表演的目标是说唱一段故事，通过表演故事生成了演述文本。但实际上，胡尔奇和受众之间不可能仅仅是“演唱故事—赏听故事”的简单关系。在故事演唱当中，胡尔奇与受众之间时刻存在着彼此的互动。胡尔奇根据语境，时刻调整自己的表演；根据即时发生的事件，将叙述文本之外的内容时刻补入叙述之中。因而表演也就不单单是演出，而是成了一种蕴含多种意义和功能的人际交流模式，并最终影响整个叙述文本的状貌。

下面是笔者于2006年3月3日在科尔沁左翼后旗巴胡塔镇边界嘎查进行的田野调查的描述。

奈曼旗扎拉森胡尔奇(1950－)是当今科尔沁地区颇有声望的说唱艺人。他能演唱数十部胡仁·乌力格尔长篇曲目和上百首长、中、短篇各类体裁科尔沁叙事民歌。他获知笔者回老家探亲的消息后，从奈曼旗赶到科尔沁左翼后旗甘旗卡镇与笔者会面，给我父母拜年。笔者准备利用这一机会，观察胡尔奇在民俗情景中的表演。于是，找到一位大学同学，希望她帮助找一个合适的表演地方，而恰逢同学的父亲今年过七十三岁本命年，便请扎拉森胡尔奇去为父亲祝寿。


图2—5　表演中的扎拉森胡尔奇



3月3日下午，我们驱车赶到位于甘旗卡镇西北方向30多公里远的边界嘎查。按照当地习惯，我们先是简单就餐。其间不断有村民闻讯而来。家主在正房炕上摆好凳子，上面铺以毯子，旁边炕桌上摆上点心、水果和沏好的红茶。胡尔奇坐在炕桌左侧的凳子上，寿星和其他几位老人在炕桌右侧盘腿而座，其余大约有30多名观众，有坐有站，挤满了两间屋子。
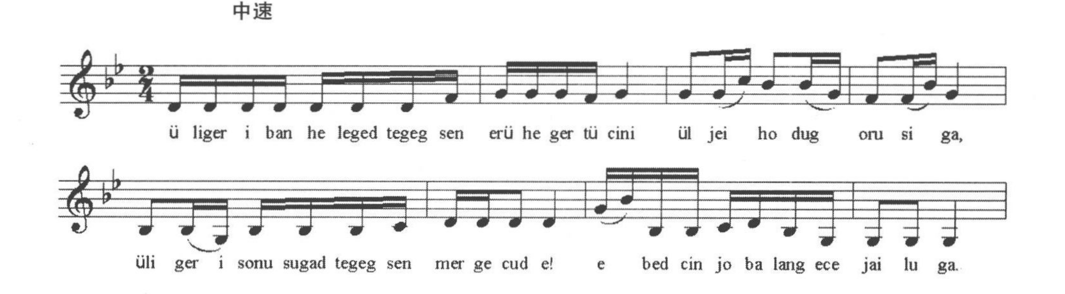
由于这次是临时表演，所以扎拉森与我商定后决定唱《北辽》(《秦琼定北》)选段《尉迟父子战场相认》一段。该唱段讲述小将刘宝林(尉迟宝林)从小与父亲——大唐将军尉迟景德失散。后来父子在战场上相遇交战。母亲告诉尉迟宝林事情的真相，最后父子相认，合家团圆。

晚上6点30分钟，扎拉森胡尔奇端坐在准备好的凳子上开始表演。他先是演唱一段十余分钟的即兴好来宝来介绍自己，祝福主人以及观众。接着进入正题，开始说唱故事。故事演述大约用了60多分钟。故事结束之后，扎拉森紧接着又开始了他的即兴好来宝，内容从对主人家的祝赞到对老人、孩子、主人的祝福，再到对主人家五畜兴旺、农田丰收的祝愿，以及最后对所有听众的谢忱等。

谱例2—3
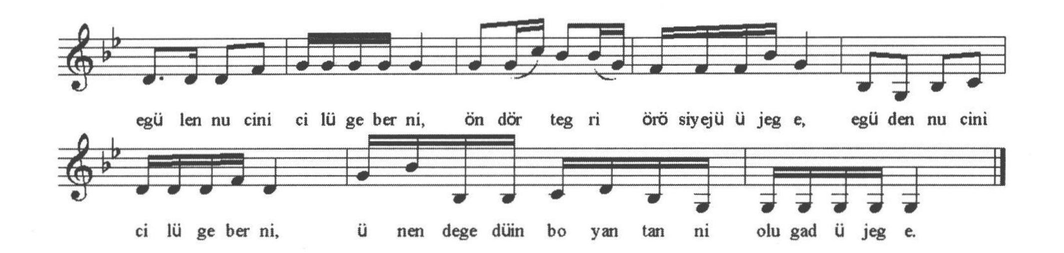
祝福好来宝[①]

扎拉森　演唱
博特乐图　记谱



---

①　原来唱词共56段，这里选译其中的15段。



［唱词选译］

从云宵的间隙间，愿长生天能够看到你，
从门槛的缝隙间，愿佛祖能够看到你。
从白云的那一边，愿汗腾格里①赐佑你，
从窗户的缝隙间，愿确精佛能保佑你。

在前面的墙壁上，画上一朵红莲花，
红莲花的花蕊上，请来那巧手的曼珠尔佛。
敬请巧手的曼珠尔佛亲自降临，驱除那可怕的病痛灾难，
你那所有的愿望和理想，这位大佛会帮你实现。

在北边的墙壁上，画上一朵海棠花，
海棠花的花瓣上，请来观世音菩萨。
敬请观世音菩萨亲自光顾，根除旧疾和灾祸，
你所向往的洪福和运气，那位大圣正在为你捎来。

在你那房屋的正顶上，请来格斯尔圣主的神灵，
根除疾病和不幸，让欢乐和笑声充溢你的家。
请来韩公土地爷，驱除全部的灾和祸，
请来火神爷，为你庇佑儿女子孙。

① 汗腾格里(hagan tegri)——天。

让种在田地里的庄稼，填满你家的仓房，
愿那五畜膘肥体壮，撒满草原和山川。
你那五行体魄，永远享受无比宏福，
唐僧喇嘛请来的三宝经书，将会永远保佑你的家乡。

唱完好来宝，表演全部结束，这时已经是晚间八时，观众开始纷纷离去，主人家撤去了凳子和炕桌，换上餐桌，重新沏好茶，摆出准备好的菜肴，正式宴请胡尔奇和我们。村支书留了下来。这时，老人退回休息，家里的男人们就席招待客人，女人在外间忙碌着准备饭菜。

酒过三巡，胡尔奇略显醉意。他又拿起了胡琴，接连唱了《嘎达梅林》、《陶克套夫》、《张玉玺》等几首民歌。村支书是一个性情中人，二人边唱边聊，甚是投机，其余人不时以笑声和喝彩声应和他们。

晚十时许宴请结束。

可见，整个表演事件分为两大阶段：演述故事阶段和宴请时的表演。其中第一个阶段又分为三个部分：故事开始之前，先演唱一段即兴好来宝介绍自己、祝福主人和观众，然后是表演的主题——故事演唱，最后也是一段祝福好来宝。从整个事件的结构来说，胡仁·乌力格尔《尉迟父子战场相认》是整个表演事件的核心内容，但它并不是表演的全部，而只是整个表演事件中的一个组成部分。图示如下：

图 2—6　扎拉森《尉迟父子战场相认》表演过程结构图

《尉迟父子战场相认》

好来宝　（胡仁·乌力格尔）　好来宝

- - - - - ———————————— - - - - →

约10分钟　约60分钟　约8分钟

按照表演之前我和家主以及与胡尔奇的约定，此次表演是应主人和研究者的要求，为老人祝寿而表演的表演项目是说唱一段胡仁·乌力格尔，好来宝演唱却不在约定的范围里。也就是说，胡尔奇演唱的两段即兴好来宝并不

是预期的表演内容，而是表演中即时加入的成分。在表演中，表演者要对听众承担展示自己交流技巧的责任。“民俗表演中存在一个例行的、可预见的、规则的群体行为系统和行动场景。它们在表演艺术中，或作为谋划基础、或作为艺术展示模式，内涵着一种内部语义。”[①]表演是灵活的、可变动的。在某些情况下，表演者会从表演的交流模式置换到其他的交流模式。[②] 通过两段好来宝，胡尔奇将“祝福”的主题予以直接表达，将民俗象征与故事表演巧妙地结合起来，从而，表演的容量远远超过了故事演述本身，表演事件也就被赋予了鲜明的象征意蕴。

宴请时的演唱属于表演的第二阶段。宴请是家主为了答谢艺人并招待我们这些远道而来的客人而准备的。好客的村支书以及家主劝酒，大家对刚才的故事和表演品头论足，而这位有经验的胡尔奇早已觉察到大家意犹未尽，又开始了新一轮的表演。

两个阶段的表演比较起来，既有连续性，又在目的、内容、形式、方式以及语境等方面有着明显的差别。首先，空间未变，语境转换。虽然是同一个表演空间，但第一阶段的表演中，胡尔奇坐在特定的位置(放在炕上的铺有垫子的凳子)上表演，从而在空间上与受众形成鲜明的对比，凸现相互间的角色差异。在第二阶段的表演中，胡尔奇以一名年长客人的身份坐在餐桌的上席位置。艺人以及主人和客人围着圆形餐桌而坐，已没有第一阶段那样空间上的鲜明对比，艺人成了宴筵群体中的一个普通成员。也就是说，第一阶段中胡尔奇与受众之间通过空间分配而形成了鲜明的角色分界；第二阶段里胡尔奇和他人之间的关系被重新建构，在空间上与其它所有参宴者混为一体。其次，第一阶段的表演是为祝寿而演唱，有着明确的目标，从而整个表演有着较严格的程式性和模式化的行为规范；第二阶段的表演是没有预定目标的即兴事件，曲目的选择以及人际间的互动没有特

---

① 孟慧英:《西方民俗学史》，中国社会科学出版社，2006 年，第 291 页。

② [美]理查德·鲍曼:《美国民俗学和人类学领域中的“表演”观》，杨利慧译，载《民族文学研究》，2005 年第 3 期，第 140 页。

定的民俗主题指向，完全是兴致所然。再者，第一阶段里，胡尔奇是故事的表演者，其余人是观赏者，从而二者之间形成了鲜明的“演—观”关系；第二阶段里，扎拉森不是作为艺人，而是以一个普通的宴会参与者的身份来表演的，这里，胡尔奇与主人以及其他来宾一道变成了宴会参与者，其表演者的角色淡化。

综上所述，第一阶段的表演是有目的、有指向和有特定民俗主题意义的仪式性行为，因而它是主要的。而第二阶段的表演是随时随意的，它是正式表演之后宴请时的即兴表演，因而在整个表演事件中处于次要地位。从表演的内容和形式上看，虽然两个阶段的表演有着很大的差异，但二者在行为主体——艺人与受众以及空间和时间上有着连续性。这就进一步说明了如下几个问题：首先，故事表演不等于表演事件，而是表演事件中的一项内容。其次，表演是有特定表演主体（胡尔奇）、有特定受众群体以及特定的民俗目的和特定表演内容的事件。但是，在实际的表演当中，它的外延可以扩展，从而与正式表演形成“主—附”呼应结构。例如，从以上例子来看，第二阶段的表演是从第一阶段表演延伸出来的，二者形成了一个具有预期民俗主题（祝寿）和预定内容（胡仁·乌力格尔《尉迟父子战场相认》）的正式表演和无预期主题和内容的非正式表演的序列关系。最后，从正式表演到非正式表演是语境转换所致。而这种语境的转换，主要是在空间、时间未变的情况下，通过表演情景的改变以及人际间民俗关系的转换重建来完成的。

（二）表演主体、表演情境、表演行为

前面我们讨论了表演与故事、表演事件之间的关系，认为表演内容不等于故事，表演是一种人际互动模式，每一次的表演都是一次特定的事件。从这个意义上讲，表演既是一种具体的行为，同时也是一种特定的行为模式。鲍曼总结了表演的七大特点：一是表演在形式结构上是紧密地被组织在一起的；二是与其他的言语方式比较起来，表演形式更是常被集合成一群容易被辨认出的文类；三是表演更倾向于存在于那些最值得记忆、最可重复的言语方式中间，这意味着在一个社区的口头文化资料库当中，表演更倾向于具有

持久性；四是与其他形式化的言语方式相比，表演形式具有更强的可循环和可共享的特征；五是表演形式更倾向于是一种有意识的传统化，就是人们会意识到表演是“重复以往已经存在过的东西”；六是表演形式更倾向于存在于那些具有劝导性的言语方式之间；七是表演形式倾向于存在于那些感人的言语方式中间。[①] 根据鲍曼的七点总结，我们可以对表演的性质进行归纳：首先表演是一种交流方式，然后它又是一种不同于日常言语的交流方式，而且它是一种特定的文类或艺术体裁，接着表演是通过特定的形式，表达特定内容的一种模式化行为。

既然表演是一种交流方式和行为模式，那么它必定存在于人际互动当中。然而，表演并不是独立的存在，它处于一种特定的文化网络、民俗情景当中，并且它不同于人们日常的语言交流，而是一种艺术化了的互动形式。正因为如此，表演要按照传统的规则，用一系列特定的表达形式来完成。也就是说，表演是一种包括了行为主体、表演场域和表演行为等三个相互联系因素的行为模式。

1. 表演主体

民俗学关于“民”和“俗民”的界定，对于我们就“表演主体”的界定具有启示意义。高丙中对“人”和“民”进行了区分，他认为“民俗之‘民’并不等于生活中的人，只有当生活中的人表现出民俗之‘俗’时，民俗学家才在这一意义上把他看作‘民’。生活中的人是完整的、完全的，民俗之‘民’是生活中的人的局部或片面；生活中的人是终日终年终生意义上的，民俗之‘民’是某时某刻意义上即是时间片断意义上的。所以，以‘俗’定‘民’，以‘俗’论‘民’，这是顺理成章的事。”[②]民俗学家乌丙安提出“俗民”的概念，他的界定是，“‘俗民’是一个以文化的代表性界定的文化群体，它可以是群体社会，也可以是俗民中的个体，确定它的俗民属性，放在首位的是他的文化代表

---

① [美]理查德·鲍曼：《美国民俗学和人类学领域中的“表演”观》，杨利慧译，载《民族文学研究》，2005年第3期，第141页。

② 高丙中：《民俗文化与民俗生活》，中国社会科学出版社，2000年，第28页。

特色，只要他在一定程度上融入民俗文化，就可能属于俗民的一员。”[①]美国民俗学家阿兰·邓迪斯在《谁是民俗之“民”》一文中将“民”定义为：“‘民’这个术语可以指任何民众群体，只要他们至少拥有无论一个什么因素。起联结作用的因素是什么，这并不重要（它可以是一种共同的职业，共同的语言或宗教），而重要的是：因为某种原因而形成的一个群体要有它认为属于它自己的一些传统。”[②]显然，三位学者的界定均强调了作为“民”（“俗民”）所共同认同的传统背景以及共享的文化。也就是说“俗民”存在的条件：一是至少有一个共同点的群体，二是要有自己的传统。只要具备了以上两点，都能成为“民俗”之“民”。

表演主体便是表演的行为者——人。并非所有的人都能成为某一特定传统的成员，只有那些沉浸于该传统中的人，才能成为其行为者。邓迪斯说，“具有民俗的民群可以大至一个民族、国家，小至一个家庭”[③]。也就是说，在各种不同的人类群体层面上均可形成“俗民”。从这个意义上讲，胡尔奇便是一个特定的“俗民”群体。胡尔奇是一种行业，而非社会结构，联结它们的是共同的职业传统和社会对其职业性的认同。虽然这些人之间并没有稳定的社会关系，但是这种共同的职业，使他们成为拥有一个共同传统的“俗民”群体。艺人职业群体是由胡尔奇个体组成，成员之间是以师徒关系、流派关系、区域风格群体、职业群体等多层面关系的交错组合而形成的。[④]从性质上看，这是一种职业内部成员与成员之间的关系。从另一个层面上看，表演是一种对象性行为，它不仅要有表演者，而且也要有观赏者。因此，胡尔奇和观赏者共同构成了“演观”关系群体。将以上两种关系图示如下：

---

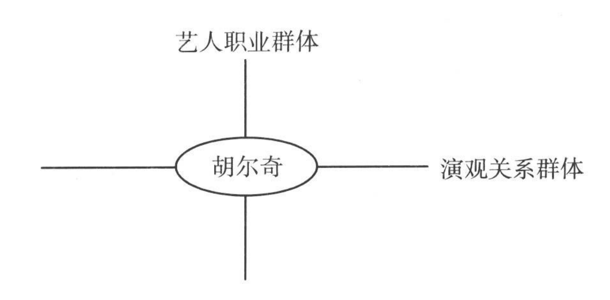
① 乌丙安：《民俗学原理》，辽宁教育出版社，2001年，第35页。

② ［美］邓迪斯：《谁是民俗之“民”》，载高丙中《民俗文化与民俗生活》，中国社会科学出版社，2000年，第216页。

③ 同上。

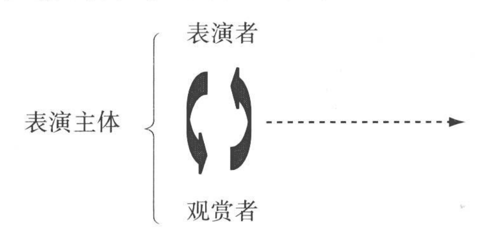
④ 参见博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007年，第324—329页。

图 2—7　表演主体的属性结构关系图



从行为的方向来看，胡尔奇为“授”方，观众为“受”方。当然，这种“授受”关系并非恒定不变，而是彼此依存的一个整体。例如，胡尔奇时刻观察受众的反映，以此来调整自己的表演。在“授”方中自觉地反映来自“受”方的信息，根据需要来调整自己的表演。也就是说，行为方向的自觉转换，是口头表演的一个重要特征。这种互动主体包括了“授”和“受”双方——表演者和观赏者。图示如下：

图 2—8　表演主体的构成及其表演中的互动



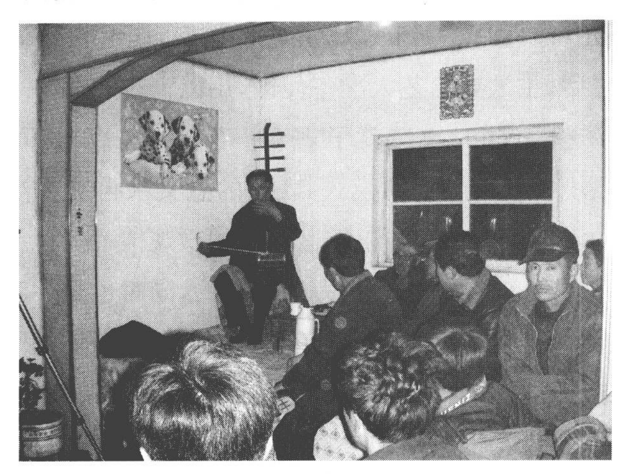
总之，作为表演主体的胡尔奇处于两种关系之中。作为艺人，他是胡尔奇这一职业群体中的一员，反过来讲，正是这种背景给了他以“胡尔奇”的职业角色。同时，在具体的表演实践当中，他以一个表演者的角色处于“演—赏”两极关系的一极，与观众一道形成了表演事件的主体。

2. 表演场域

表演主体——“俗民”的角色性质是由语境所决定的。而正如前面所说，“语境”的概念包括了两个层面：社会文化宏观语境和表演所进行的即时的微观情境。下面所要讨论的便是与具体的表演者、具体的表演行为相关的微观意义上的表演情境。



图 2—9　民俗生活中的说唱表演



表演场域，指的是表演得以完成的民俗场景。包括人员构成、特定的仪式场面、道具布局、规则、习惯、制度等。请胡尔奇来演唱，民间叫"üliger jalahu"，意为"请书"。"请书"对一个村子来说是一件很大的事情，听到消息后，全村男女老少自动聚集到请书人家里来听书，甚至有些人从方圆几十里外特地赶来听书。科尔沁蒙古族居民村落典型的房屋结构可以分为三个部分：西间、东间和外间。西间为正房，一间或两间筒子型房屋，屋内正面建有炕，是家里主要成员作息的地方；东户一般用来子女居住或当作客房；外间(gadaga ger)位于东、西间的中间部位，是生火开灶的地方。说唱表演一般是在西间正房进行。在炕中央的显著位置放置一张矮炕桌，上面铺以垫子作为胡尔奇的坐席。这样做的目的是为了"看口"。"看口"民间叫做"ama harahu"，使观众在听书的同时能看到表演，也就是"观其表情、听其书"的意思。胡尔奇坐席旁边摆上沏好的茶以及奶食品、炒米等，供艺人在说唱的间隙润嗓填肚。按照蒙古族传统习惯，老人坐在靠胡尔奇的上方位置，其他人围坐在四周。观众的数量一般根据场地的大小而定。由于表演是在屋内，所以每次的演唱活动往往是屋子里挤满了观众。一般情况下不带小孩听书，一是怕小孩吵闹，再者认为乌力格尔的内容不适合年少者听。

说唱表演一般在冬夜进行，每一个说唱单元的故事长度不是按照章回，

而以"夜"来计算。一个"夜"的故事用时间来计算，短则三四个小时，长则到破晓。中间，胡尔奇要间歇一到三次，并吃些东西，叫"üliger qohulahu"。每晚的表演结束之后，主人要给艺人准备便饭，用以宵夜。

传统造就了艺人，同时也造就了观众；[①]艺人和观众共同建立了表演。而表演是一种语境中的人际互动模式，表演的意义来自被表演的事件，同时来自社会文化的宏观语境和表演正在进行着的微观情境。也就是说，这里所谓的"情境"是一种活态存在，它既是即时即地的，同时也是一系列传统因素。作为一种结构，语境是可以共享的，但它作为一种即时即地的因素，有可能是个体的和个别的。这样，同样的传统可能在不同的互动情境中被运用，而"相同的"的互动也可能以不同的形式被背景化。

3. 表演行为[②]

在民俗社会中，"人们借表演以譬喻人生，借行动来表达其文化理想以及内心的意愿。"[③]表演是一种特定的文化行为。"表演通过讲话和行为上的标志性方式，修辞的效验和听众的参与，达到表演者与受众的互动。"[④]也就是说，表演是通过特定的形式和手段进行的。因此，表演应从表演主体的行为层面来进行观察。

1）言唱

艺人与民众之间的互动，是在特定的"语域"中进行的。这里所谓的"语域"所包括的范围"不仅仅是传统的文本模式、像程式、主题、平行式、主题群、故事模式等，而是所有的交际手段，如肢体语言在内的辅助语言特征。"[⑤]按照这一理解，"言唱"指借助于声音符号的言说和演唱，它包括了语言行为和音乐行为两种形式。

---

① 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007 年，第 281 页。

② 该内容参阅同上，第 279—298 页。

③ 李亦园：《民间戏曲的文化观察》，载《李亦园自选集》，上海教育出版社，2002 年，第 258 页。

④ 孟慧英：《西方民俗学史》，中国社会科学出版社，2006 年，第 291 页。

⑤ 尹虎彬：《古代经典与口头传统》，中国社会科学出版社，2002 年，第 218 页。

（1）语言行为

口头表演中的语言行为，具体指借助语言符号进行的言语行为。表演中，胡尔奇所用的语言受到两方面的牵动：一是他们的日常生活用语习惯；另一个是胡尔奇在艺术传承中所积累的特定语词，这些特定语词成分来自师承、书面等。在两种用语系统的共同作用下，胡尔奇的演述用语往往呈现出日常用语与特定用语二者兼备的特质。在胡尔奇看来，日常用语和特定用语是泾渭分明的两个领域：前者用“sine üge”（新词）来指之，后者则以“hagucin üge”（旧语）指之。其中，“旧语”可能是一个词，也可能是一段诗，又可能只是表现在某一特定的词语附加成分上，如，“iremoi”（来）、“yabumoi”（走）、“ocimoi”（去）等单词中的“moi”，便是具有“旧语”特征的构字成分。在演唱当中，胡尔奇只要把“irene”、“yabuna”、“ocina”等日常用语中的附加成分“na”置换成“moi”，它就变成了所谓的“旧语”，成为区别于日常用语的、特定的“胡仁·乌力格尔话语”。在胡尔奇看来，“旧语”被认为是书面语（bicig un hele）。虽说“旧语”确实有书面语来源，但也包括胡尔奇的模拟之作。在胡尔奇的观念当中，“新词”和“旧语”具有不同的时间指向：“新词”指向现代，“旧语”指向过去。由于时间指向上的不同，在不同的曲目当中有不同的用语偏向。如，说唱《封神演义》、《隋唐演义》等“旧书”时，多使用“旧语”；演唱叙事民歌、好来宝或者说唱《智取威虎山》、《王若飞》等“新书”时，则使用日常用语。[①]

语言在表演中的运用有两种情况：一是道白、讲述、吟诵等独立意义上的言语行为；二是与音乐结合的形式。在具体的表演中，音乐和一般言语的形式经常交错互糅，形成一个统一的叙述整体。因此，胡尔奇所用的表演用语既不同于日常用语，也不同于书面用语，它是一种特殊的“说唱用语”。这种特定的语言行为，首先是按照体裁的要求，从日常当中抽离出来，锻造成特定的“说唱语言”。

（2）音乐行为
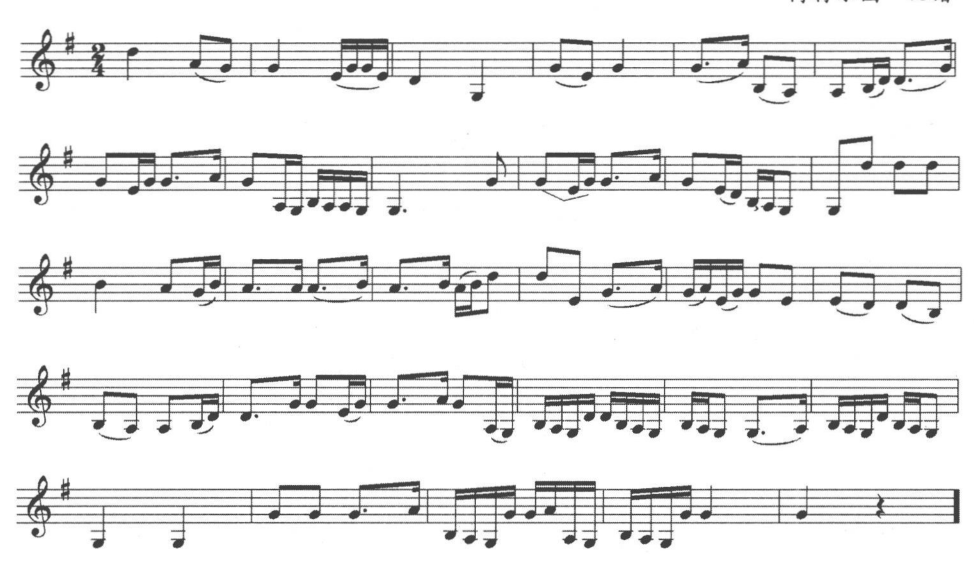
---

① 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007年，第282—283页。

“音乐表演之所以被区别开来，是因为它比其他任何自我表现模式都更显著地把自身的结构夸大为一种独立的活动和语言。”[①]在胡尔奇的演唱当中，音乐以两种形式付诸于表演：一是独立的音乐曲调；二是与唱词结合的形式。在胡尔奇的表演当中，往往用一些约定俗成的非语言的符号形式或行为来表示特定的民俗意义。例如，下面这段曲调是胡尔奇在开始演唱前拉奏的一段曲调。

谱例 2－4

二　黄　调

甘珠尔　演奏
博特乐图　记谱



胡尔奇每次开始演唱胡仁·乌力格尔之前演奏这段曲调，表示“演—赏”互动即将开始，从而起到类似“序曲”的作用。这是一种特殊的“语言”，是胡尔奇和观众在长期的“演—赏”实践中所形成的“内部共享知识”。它在每次表演当中被激活，从而作为一种特定的文化符号，加入到艺人与受众之间的交流。

音乐与唱词结合，便成“歌”或“艾”，具有了言语与歌唱的双重特性。一

---

① ［美］麦克尔·赫兹菲尔德：《什么是人类常识》，刘珩、石毅、李昌银译，华夏出版社，2005年，第 313 页。

方面它是言语表达，另一方面由于这种言语附带上了音乐曲调，因而它又是不同于日常交流的特殊符号。这种形式，在胡尔奇的口头演述中最为普遍。

2. 肢体语言

肢体语言，是借助人的身体动作和面部表情等，表达特定文化信息的行为方式。在胡尔奇的表演中，肢体语言是言唱的重要辅助形式。

肢体语言有如下情况：一种是根据故事内容和表演需要所进行的有意识的动作，往往是对故事人物行为的摹拟。如，巴林旗胡尔奇贺希格宝音在说唱胡仁·乌力格尔《巴图亲王》时，其中有一段描写巴图亲王骑马赶路情景的段落。演唱该段落时，贺希格宝音胡尔奇身体上下颠簸、眼睛左顾右盼、上眺下望，胡琴左右摆动，犹如身骑神驹、手执兵器的大将一边行进，一边浏览路边景色。再如，甘珠尔胡尔奇演述的《梁唐晋》一书中，有一段描述山贼突袭行进中的大军的段落。演唱该段落时，甘珠尔胡尔奇先是用一段优美的曲调描述山峦的景色以及陶醉于其中的大军悠然行进的情形。突然他一声大吼，身体站起，紧接一段紧凑的《打仗调》，描写山贼突然来袭的情形，从而恰如其分地表现了故事情节的突然转换。[①] 另一种情况是，无意识的习惯性动作。扎拉森胡尔奇在说唱表演时，往往半闭眼睛，精彩之处跟着音乐节奏身体剧烈摇晃。据他自己说，半闭眼睛是由于业师陶克套呼说书时便有此习惯，自己受其影响，而自己在表演时往往随着故事情节的发展，一步步“进入”到故事中，意兴盎然时仿

图 2—10　扎木苏胡尔奇



① 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007 年，第 284 页。

佛身临其境，达到一种如醉如痴的亢奋状态，从而不由自主地随着故事情节的发展而作出各种表情和动作。德国著名蒙古学家海希西在科尔沁地区采访蟒古思因·乌力格尔传人色楞时记录了他的表演情形。据他的记载，色楞在讲述“蟒古思”时很有气势。故事一开始，他便像孛额、莱青附体一样兴致勃发、心荡神驰。像喝醉似地坐着侧动，身体摇晃，而且随着情节的发展、故事矛盾的激化，心惊肉跳，从手脚、神眼、鼻子、嗓音等方面显现出各种神态。[①] 还有一种情况，颇具神秘色彩的肢体动作。据上述色楞讲，他的外祖父那顺特木尔也是“一拉起抄儿就开始颠狂，坐着颠簸挪动，整个炕变成了他发挥表演的天地。”[②]蟒古思因·乌力格尔艺人丹毕在演唱蟒古思因·乌力格尔时，颠簸得几乎把炕弄出一个坑来，他那凶猛颠狂的样子，把小孩吓得直哭……另一名史诗艺人巴拉吉尼玛年轻时，把马鞍套在板凳上，骑着板凳，弄出各种怪异表情，做出各种凶猛动作来演唱。[③] 这些情形，不由得让我们联想到蒙古萨满神灵附体时的情形——用各种非常态的行为、动作，营造和渲染演述氛围。

对于那些有经验的胡尔奇来说，适度的肢体语言，对整个故事内容的交待、演述气氛的渲染等方面，往往达到言唱所不及的效果。肢体语言能够让胡尔奇更加身临其境地进入到故事表演当中，使自己的表演更加生动。

第三节　比较与引申

根据表演的行为特征以及音乐行为角色的关系方式，可以将蒙古族口传音乐的表演分为演赏型、同演型和参演型三种类型。在第一个类型中，表演者和受众之间是泾渭分明的两种角色。表演中“演”者为“观”者表演节目，

① 色楞讲述，瓦尔特·海希西等搜集整理：《阿拉坦嘎拉巴汗》（蒙文），内蒙古文化出版社，1988 年，第 409 页。

② 同上，第 408 页。

③ 巴·苏和、呼日勒沙、宝音陶克套：《科尔沁文学概要》（蒙文），民族出版社，1993 年，第 111 页。

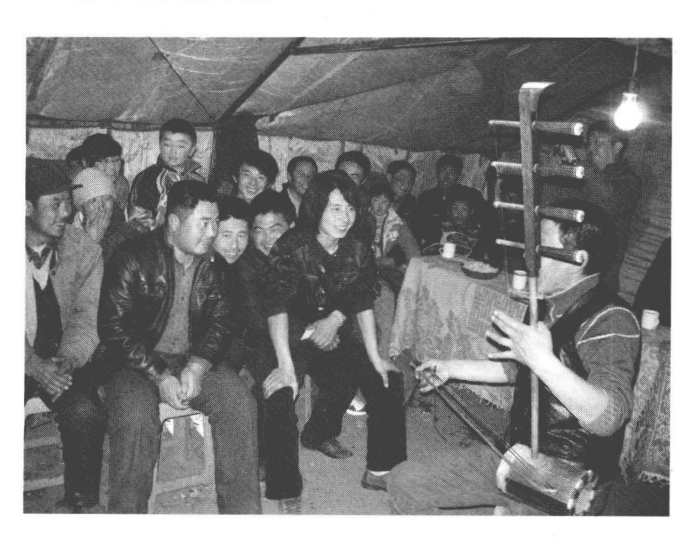
“观”者则观赏“演”者的节目，其“演—观”界限分明。在第二个类型中，受众不仅是观赏者本身，而且也是表演事件的参与者和完成者，因而角色之间并不存在“演—观”分界。在第三种类型中，表演者和其他人之间有着明显的界线，但“演—观”界线不明显，其他人往往既是观赏者，又是表演的参与者，他们跳进跳出于表演事件，而表演则在表演者和其他角色之间的交错互动当中进行。

一、演赏型表演

在这一类型中，表演者往往是职业艺人，如，史诗艺人、说唱艺人、歌唱艺人等。他们所表演的英雄史诗、胡仁·乌力格尔、叙事民歌、好来宝等，是演赏型表演的典型形式。此类表演有如下几个特点：

首先，演赏型表演的一个主要特征是表演者和观赏者的角色界线分明。表演者往往有特定的职业名称，如，陶力奇（tuuliqi）、抄儿奇（qogurqi）、蟒古思奇（mangggusqi）、江格尔奇（janggarqi）、格斯尔奇（geserqi）、胡尔奇、道沁、呼格吉木沁（hügjimqin）等。其中，陶力奇之“陶力”（tuuli）为“史诗”之体裁总称，陶力奇为史诗演述者，也是西部蒙古人对职业史诗艺人的称谓；“抄儿奇”之“抄儿”，本为拉弦乐器抄儿之称谓，“抄儿奇”是从“抄儿演奏者”演化而

图 2—11　说书艺人的表演



来，指用抄儿伴奏演唱史诗的职业艺人，例如，包·那木吉拉抄儿奇、巴拉吉尼玛抄儿奇、朝鲁抄儿奇等；蟒古思奇、江格尔奇、格斯尔奇等，分别指蟒古思因·乌力格尔、江格尔、格斯尔演唱艺人。过去，各地有职业歌手——道沁，有王府歌手、寺院歌手和民间歌手等，如特木汀（解放前阿巴嘎旗著名长调歌手，哈扎布曾师学于他）、哈扎布、玛希巴图等，过去曾为王府歌手。“呼格吉木”为乐器之统称，“呼格吉木沁”指“乐手”。另外，有雅托嘎沁（yatugaqin，为“蒙古筝”演奏者）、潮尔奇（演唱潮尔道低声部的歌手）、莫仁·胡尔奇（马头琴演奏者）等，均是按照所从事体裁或乐器来命名的职业称谓。演赏型表演，是职业艺人面对观众言唱的表演形式。

其次，口头表演中的“演—赏”分工明确。表演行为，有时出于民俗象征、宗教仪式等其它目的，但表演主体的分工却是十分明确的——艺人表演，他人观赏。以英雄史诗表演为例，过去人们请艺人来说唱史诗，除了观赏之外，还认为说唱史诗可以驱病禳灾。因而史诗说唱行为带有一定的宗教色彩。它既以仪式为导向，又以娱乐为导向，两种演述语境在一个连续统一体中并存，因为仪式和娱乐并不相互排斥。然而，正如别尔格曼所说，演唱史诗更是一种冬夜消遣的手段，而不是社会性节日的组成部分或者是纯宗教行为。[①] 一言以蔽之，史诗是自始至终给人演出的。无论出于世俗的目的，还是神圣的目的，史诗表演之“演”的特征十分明显，而人们聚集在一起，更多是为听赏。

其三，职业艺人的特征在于他们的表演往往以赢利为目的，表演是他们的一种谋生手段。而且对于一些艺人来说，表演是主要的或是唯一的谋生手段，如扎那、吴·道尔基、布仁巴雅尔等胡尔奇，终生以说书为业，以此为生。而对于另一些艺人来说，说唱表演是其它劳动生活的辅助形式，如甘珠尔、齐宝德、特木热等，平常从事农牧生产，只有在农闲时游走各地说唱。总之，无论属于哪种情况，表演以获得一定的经济利益为目的。

---

① 转引自[苏]谢·尤·涅克留多夫：《蒙古人民的英雄史诗》，高昌汉等译，内蒙古大学出版社，1991 年，第 75 页。

再者，演赏型表演是一种相对稳定的结构，是一种模式化的行为。主要表现在如下两个方面：一是角色关系的恒定性，表演者与观赏者，“演”和“赏”的分工关系是两对恒定的二元关系；二是表演行为的高度模式化，其行为关系和行为方式具有相对稳定的结构。在表演中，观众虽然对表演者和表演产生直接影响，但整个表演事件更多地依靠艺人的发挥，比起其它类型的表演来说，语境对表演的影响相对较小。

另外，演赏型表演对表演者技艺的要求很高。此类表演的表演者为职业艺人或者是半职业艺人。田野调查结果表明，一名学艺者只有经过长时间的学艺和演述实践才能逐渐成为一名成熟的口头演唱艺人。以胡尔奇为例，从胡琴的学习到简短好来宝的编唱，再到长篇叙事民歌和大型胡仁·乌力格尔的演述，往往需要十几年的积累。在此过程中，他们要积累大量的程式、主题、曲调、故事，而且要熟练地掌握各种口头因素的运用规则。诸如这些，是普通民众所无法做到的，尤其是蟒古思因·乌力格尔、胡仁·乌力格尔、叙事民歌等大型说唱体裁，对演述者专业程度的要求很高。

二、同演型表演

此类表演中，任何“俗民”都是表演者，同时也是观赏者，或者干脆说这种表演中并没有表演者和观赏者的角色分界。在蒙古族日常音乐生活中，这种形式最为普遍，其典型形式是“乃日”音乐习俗。“乃日”是蒙古族宴俗模式的基本形式。蒙古语“nair”一词不仅有“宴”的意思，也有“联欢”、“喜庆”之意。鄂尔多斯地区把宴歌直接叫做“nair”，乐手和歌手称为“nairqin”，学习乐器叫做“nair surhu”（“surhu”——学习），“献歌”叫“nair barihu”（“barihu”——献）。也就是说，“nair”所具有的“礼”、“宴”、“乐”三层含义，不但涵括了构成宴俗的三个意义要素，而且巧妙地体现了结构因素之间的内在联系。① 下面以“乃日”为例，讨论此类表演的几个主要特征。

首先，表演者是临时的“俗民”角色，其作为艺人的角色特征不明显。在“乃日”仪式上，“道沁”、“呼格吉木沁”和“乃日沁”指歌手和乐手。与演赏型

① 博特乐图：《蒙古族宴礼与宴歌演唱习俗》，载《民族艺术》，2007年第1期，第61页。



图 2—12　乌珠穆沁乃日



表演不同的是，他们不是职业歌手或乐手，而是能乐善歌的普通民众，宴会上临时担任歌唱和奏乐的任务。

其次，乃日仪式上，表演者和观赏者浑然一体，角色之间的界线并不明显。除了演唱之外，歌手要起到引导大家领唱的作用，从而歌手起唱某一歌曲，众人往往随之附和。笔者曾在乌拉特、乌珠穆沁等地对当地“乃日”仪式进行田野调查，并观察了鄂尔多斯杭锦旗“古日道”演唱。整个演唱中始终没有歌手和观众之间的角色区分，所有参加宴会者都自觉地加入到演唱当中。

其三，同演型表演始终是仪式的，是集体性的自娱演唱。“乃日”是一种民俗模式，它可以运用于各种节庆以及婚庆、寿宴等民俗仪式当中，并往往按照规定的仪式程式进行。在特定的礼俗场合，按照特定的礼俗规则演唱特定的曲目。民众将这些乃日宴会上演唱的曲目叫“乃日道”(nair un daguu)。另外，乃日道的演唱是集体性的，主要以自娱、共娱为目的，其表演一般不带有功利目的。

其四，在同演型表演中，“表演者”可以自由地跳“进”跳“出”于表演事件。任何一个符合要求的人(按照传统习俗，禁止未成年者及年轻女性参加乃日宴会)可以自由地参加演唱行为。调查中看到，俗民往往随时加入到演唱者

的行列，也可以自由地“跳出”演唱之外，或休息、或聊天、或做其它事情。

其五，此类表演的另一个主要特点是表演与生活融为一体，表演本身是日常生活的一个组成部分。

最后，较之演赏型表演来说，同演型表演对表演者的技艺要求不高，所演唱的曲目往往为大家熟知的歌曲，长度和难度适合多数人的演唱习惯。

三、参演型表演

参演型表演中，表演者与其他人之间有着明确的角色界线，但此类表演不是为了观赏而表演，而是出于某种宗教目的。人们出于共同的宗教目的而参入到表演中，辅助和附和表演者完成仪式事宜。蒙古族传统音乐体裁中，萨满仪式歌舞、佛教音乐、安代歌舞等宗教性音乐体裁的表演便是参演性表演。有如下几个方面的特点：



图 2—13　萨满仪式歌舞表演



首先，表演者往往是宗教神职人员，因而与其他人之间形成鲜明的角色界线。蒙古族萨满仪式主要有两种：一是入徒仪式。以师承为单位，在师徒关系群体范围内进行，有闯关仪式和附体仪式两种；二是萨满法事仪式。包括禳灾、治病、求雨等仪式。这些仪式由特定的萨满神职来主持和实施。这些神职包括孛额（büge）、渥都干（idugan）、幻顿（hondun）、莱青（laiqing）、查干额烈（qagan eliye）、固日塔木（gürtam）、却京（qoijing）、达古奇（daguqi）、牙
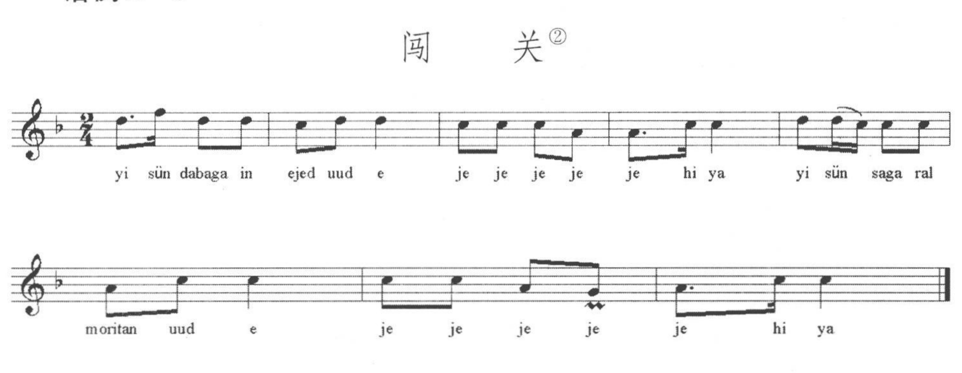
思必拉奇(yasu barigqi)等,不同的神职具有不同的角色职能。蒙古族佛教音乐包括诵经调、经堂乐、仪式乐、查玛歌舞、佛教歌舞剧等体裁,[①]其表演者为喇嘛。无论是萨满,还是喇嘛,他们的宗教神职身份与平常人有着鲜明的角色界线。因此,凡人是无法进入到他们“神圣”角色范畴里去的。

其次,参演型表演不是为了观赏,而是出于宗教目的,因而它往往借助于不在场的第三方作为表演者和受众之间的互动媒介。这里所谓的“第三方”,便是仪式所指向的宗教神祇。歌乐是为这些神灵唱奏,因此在此关系中,表演是人与神进行沟通的一种媒介和手段。

其三,正是由于表演者——神职和参与者——凡众都有一个共同的宗教目的,因而二者的行为通常有着许多盘枝交错的方面。也就是说,两种角色宗教的和世俗的身份虽然分明,但表演中他们仍需要有许多互动。以萨满仪式歌舞为例,表演由上述各种神职来完成,但是在实际当中,需要民众与他们进行互动。例如下面一首萨满神歌。

谱例 2—5

闯　　关[②]



(唱词大意:九道关的守护神啊,哲哲哲哲、哲嘿哲;九匹白马的主人啊,哲哲哲哲、哲嘿哲。)
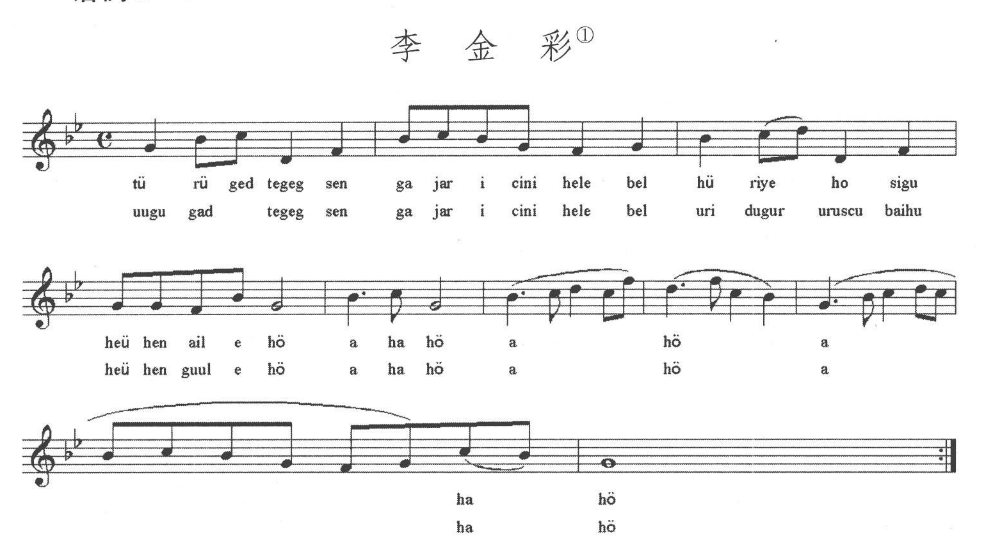
其中,实词部分是由萨满唱出的,而衬词“je、je、je、je、je、hi、ya”是由参加仪式的众人附和演唱。此类例子在萨满神歌和安代歌曲中十分普遍。下面

① 参见乌兰杰:《蒙古族音乐史》,内蒙古人民出版社,1998 年,第 256—270 页。

② 巴特尔:《孛额词曲音乐草稿》,手稿,1980 年。

是安代歌曲《李金彩》：

谱例 2—6



（唱词大意：要说起你出生的地方哟，库伦旗的胡很艾里唉！啊哈唉，啊唉，啊哈唉！要说起你喝过的水哟，清澈甘甜的胡很河的水！啊哈唉，啊唉，啊哈唉！）

这首歌曲前面 4 小节的实词对应部分是由萨满演唱的，后 6 个小节衬词“啊哈唉”对应部分则是由参加仪式的民众一起唱出。总之，神圣与世俗，表演者和参与者之间呼应互动，是参演型表演的一个主要特征。

其四，参演型表演是一种集体性表演，并往往加以舞蹈和器乐。萨满歌舞是典型的歌、舞、乐三者为一体的综合体裁，演唱神歌时以鼓或镅伴奏，并伴以舞蹈；安代歌舞则是无乐器伴奏的歌舞形式。萨满神歌和安代歌舞的演唱均为“一领众和”的表演。佛教音乐中的诵经调是歌乐相伴的形式，经堂乐则以器乐为主，查玛则是乐舞形式。然而，无论是哪种形式，它们都以集体性表演为主要特征。

---

① 博特乐图主编：《蒙古族经典民歌鉴赏》（蒙文），内蒙古大学出版社，2007 年，第 222 页。

其五，此类表演具有鲜明的宗教仪式特征，因而它与日常生活之间形成了强烈的对比。

最后，此类表演的表演者要经过一定的学习、观摩和训练后方可掌握相关知识、技能的规则。根据对科尔沁萨满进行的田野调查来看，一名入教者顺利闯过“三关”和“九关”成为真正的萨满，少则需要一年，多则需要两至三年的时间。而“闯关”过程是学艺者通过跟师学习、仪式观摩以及实际演练等一系列行为，掌握相关知识、技艺和规则，养成表演能力的过程。

将以上三种表演类型，以表比较如下：

表 2—1　演赏型、同演型、参演型表演的比较

表演类型	演－赏型	同演型	参演型
主要体裁	说唱音乐（英雄史诗、胡仁·乌力格尔、叙事民歌、好来宝）	各种乃日道及乃日音乐	宗教音乐（萨满仪式音乐和佛教仪式音乐）
表演者	职业艺人	普通民众	宗教神职
其他人	观众	演出者	参与者
表演者称谓	艺职称谓	俗民称谓	神职称谓
角色界线	分明	不明确	分明
表演关系的指向	对方	自己和其他人	第三方（神祇）
关系方式	直接	直接	借助第三方
技艺要求	高	一般	较高
表演的属性	观赏	世俗仪式	神圣仪式
角色互动	演和赏	共同表演	参与表演
表演形式	个体性	集体性	集体性
主要音乐方式	独唱	合唱	一领众和

对于口头传统来说，文本是表演的产物，而表演并不是孤立的行为，它在艺人与受众共同建立的语境中进行，同时存在于一个相互关联的网中。表演生成文本，而语境为文本和表演赋予了意义。表演是民俗行为，是人际间的互动模式。

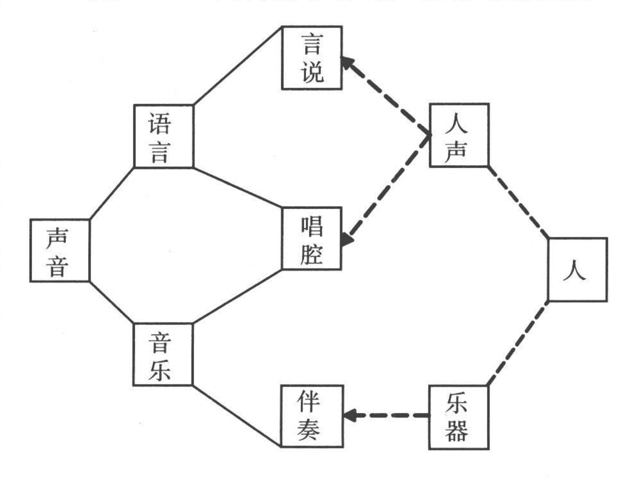
第三章　口传音乐的腔词关系及其结构

——以长调、胡仁·乌力格尔为例

唱词、音乐、伴奏等因素，通过表演而构成一个整体，整合为一个统一的声音符号而呈现。因此，对音乐本体的讨论必须要落在生成音乐的表演行为过程的观察之上。也就是说，通过音乐本体构成的逆向探讨，我们可以观察“音乐文本是如何形成?”“其构成原理和生成机制是什么?”“人的能动性表现在哪些方面?”等一系列问题，从而指向民族音乐学最终命题——“人是怎样制造音乐的”。

作为口传音乐的主体部分，唱腔是唱词和音乐的结合，是构成口传文本的核心因素。在表演进行的同一个时间流程中，唱词和音乐以统一的声音符号形式得以彰显。如右图所示：

图 3—1　口传音乐各种声音符号流程图



以上图式从左向右看，声音符号可以分为语言的和音乐的两种。其中，唱词有单纯言语形式的言说（道白、韵白）以及与音乐结合的唱腔两种。音乐形式除了与唱词结合的歌唱形式外，还有唱腔的辅助形式——器乐伴奏。言说和唱腔通过人声发出，伴奏是由乐器发出。但二者在表演者——“人”这一层面上是统一的，同时它们是“人”在同一个时间流程中完成的同一个音乐行为的两个侧面。

唱腔是语言和音乐的结合形态，是口传音乐所有关系之核心。这里所谓的腔词关系“就是指在同一乐曲中唱腔与唱词的关系。”[①]“语言就在音乐的语境中变化。在同一种意义上讲，音乐也在文体的语境中变化。……音乐被歌词所约束；与此同时，歌词也被音乐所约束。此种关系，对于音乐研究来说是非常重要的，所以应该予以慎重思考。风格形成的最重要的因素之一可能就在歌词中而不是在曲调中。”[②]唱词与音乐的互动互制关系，贯穿于口头表演的全部过程中。洛德十分强调音乐在口头史诗演唱的重要地位，他说“没有音乐的文本在展示史诗歌的面貌时是有缺憾的。”[③]对于口传音乐的形态学探讨，其重点应该就“唱词和音乐如何通过表演而被组织成一个统一的声音符号整体?”“在此过程中，唱词和音乐是按照一种什么样的规则和机制，以何种方式建立联系的?”等问题。为此，下面我们以歌唱体的长调、说唱体的胡仁·乌力格尔为例，分析和讨论口头表演中音乐文本的形成过程，揭示音乐文本背后的口传本质及其文本建构的机制和原理。

第一节　唱词段落与乐段之间的关系形式

腔词句式关系是指曲调乐句与唱词句式之间的关系而言。在蒙古族口传音乐当中，腔词关系主要表现在唱词段落与乐段之间的对应组合以及唱词

---

① 于会泳:《腔词关系研究》，上海音乐学院民族音乐学系内部教材(1963 年)翻印本，第 1 页。

② 玛西亚·赫尔顿、诺尔玛·麦克雷奥德:《语境和演奏》，载张伯瑜编译《西方民族音乐学的理论与方法》，中央音乐学院出版社，2007 年，第 202 页。

③ [美]阿尔伯特·贝茨·洛德:《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004 年，第 51 页。

句子、诗行与乐段内部乐句之间的对应和组合关系上。

唱词和曲调在两个结构层面上形成呼应：一是唱词段落与乐段之间的对应关系；二是唱词句子与曲调乐句之间的匹配关系。唱词段落由句子和诗行构成，乐段则由乐句组成，因而唱词段落内部与乐段内部句子之间、乐句之间形成了另一层的结构关系。由于蒙古族歌唱艺术以乐段结构为主，词段内部的句子关系、诗行关系以及乐段内部的乐句间关系更为重要。而口传音乐腔词关系的核心内容，便是体现在唱词句子和乐句之间的对应、匹配关系上。

一、腔词段落关系的基本形式

乐段结构是蒙古族传统音乐的基本结构形式，而多段唱词在同一个乐段体曲调上反复叠唱，是蒙古族口传音乐唱词和曲调段落关系的基本模式。不过，在实际演唱中，由于种种原因有时打破这种基本模式而建立其它非对称性质的段落关联形式。
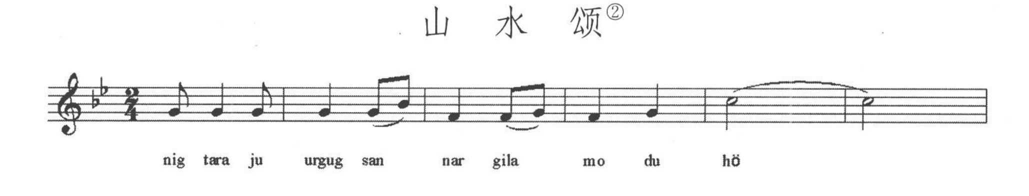
两句或四句为一段，是蒙古族口传音乐唱词结构的典型形式，与此对应的是两句式和四句式的乐段结构。蒙古族口传音乐唱词段落与曲调乐段之间的关系方式有多种。其中"一对一"和"一对二"的关系最为普遍，是蒙古族口传音乐腔词段落关系的基本形式。

（一）"一对一"的关系

"当段落内唱词句数与曲调句数相等时，其唱词句式和乐段句式是同步的。"[①]下面是胡仁·乌力格尔艾《山水颂》。
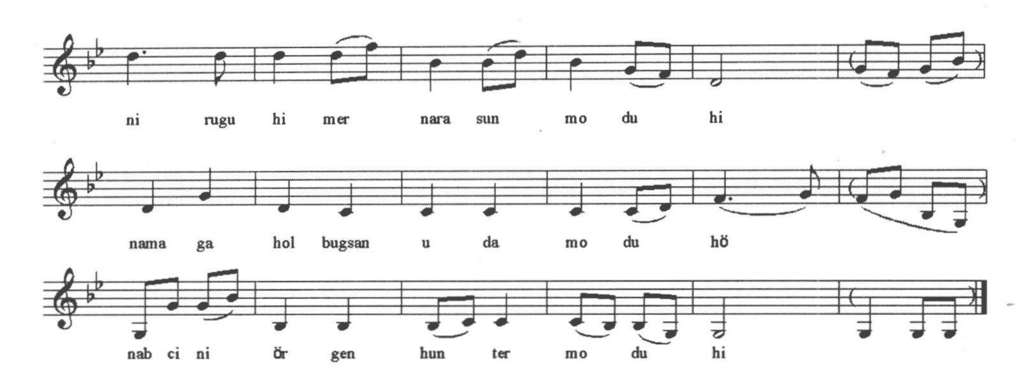
谱例 3—1

山　水　颂[②]



① 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007 年，第 198 页。

② 包玉林、白音那：《说书调》(蒙文)，内蒙古人民出版社，1981 年，第 208 页。

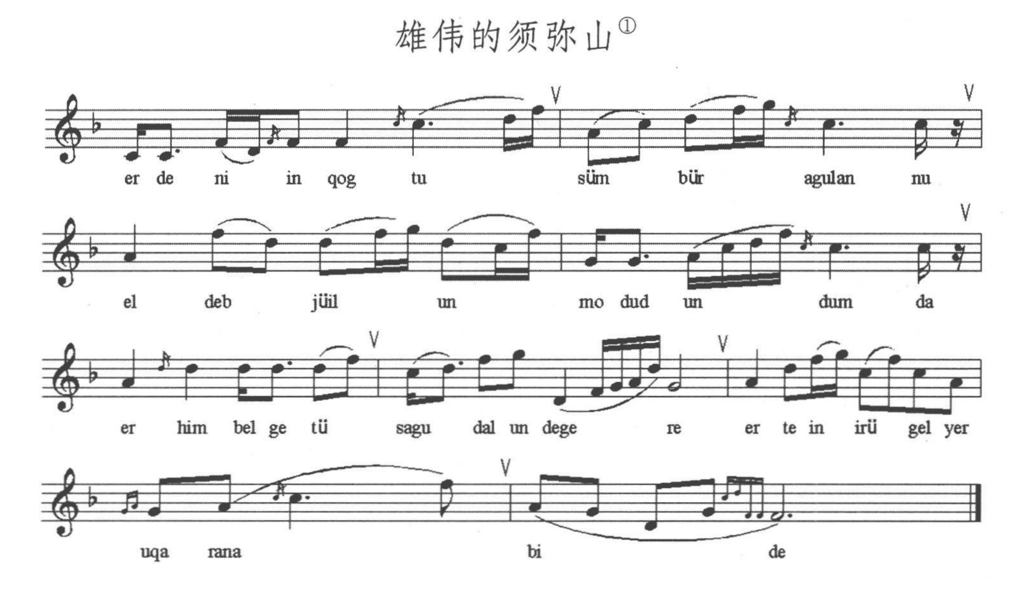


（唱词大意：茂密的椰子树，咴/可作房梁的松柏树，咴/连根盘枝的柳树，咴/宽叶子的杨树，咴。）

该唱段中，唱词为四句（四行）一段，与曲调四句（6 小节 + 6 小节 + 6 小节 + 6 小节）的句式是完全同步的，一段唱词对应一段曲调，形成“一对一”的关系。下面是长调民歌的例子。

谱例 3—2

雄伟的须弥山①



① 《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》，人民音乐出版社，1992 年，第 72 页。

(唱词译文:在那雄伟的须弥山下,在那深邃茂密的林间,登上那吉祥的莲花宝座,我们以前世缘分相见聚会。)

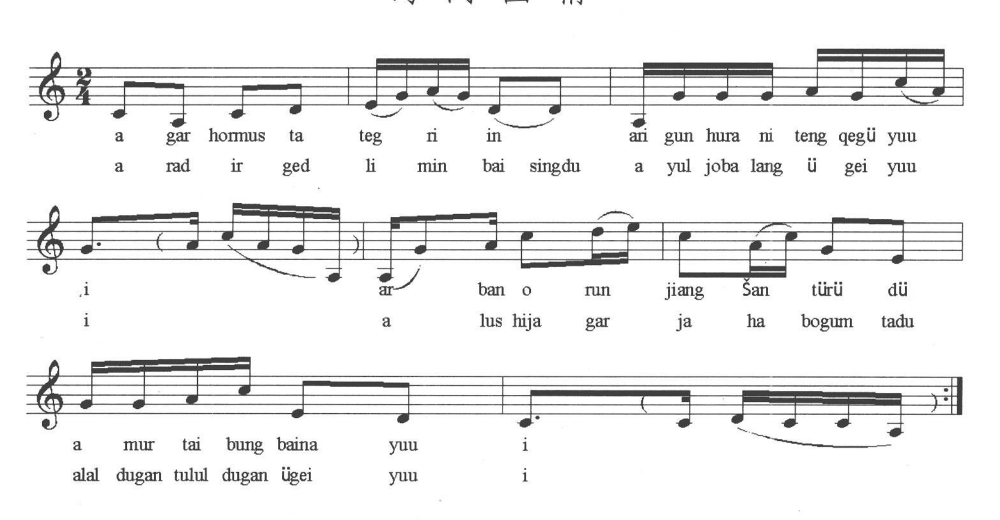
这是一首阿拉善长调宴歌。每段唱词由四行构成,在一遍曲调上唱完,为“一对一”的同步关系。

(二)“一对二”的关系

“一对二”的关系指的是一段唱词在两遍曲调上演唱完毕。下面是胡仁·乌力格尔“艾”《询问国情》。

谱例 3—3

询 问 国 情[①]

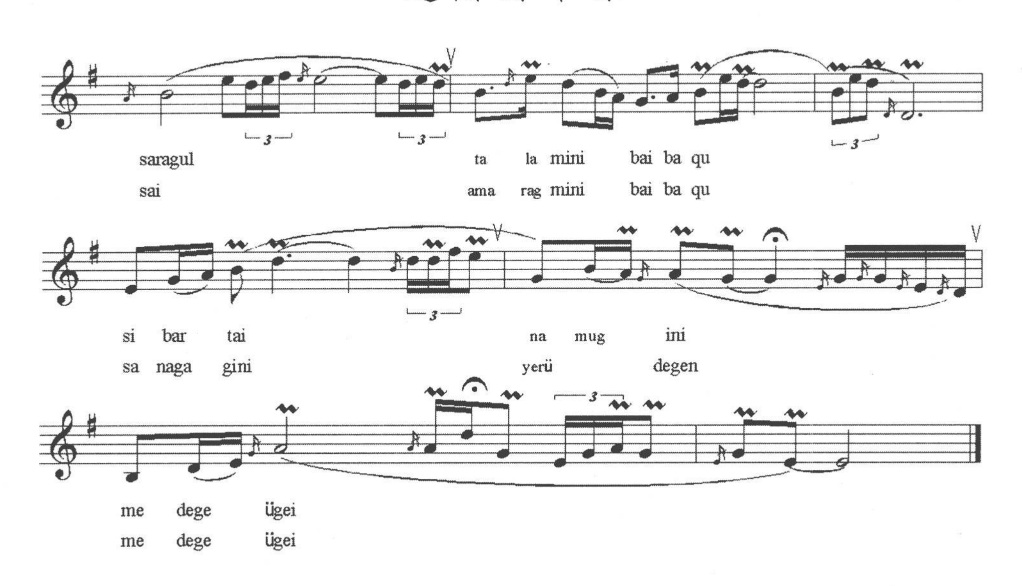


(唱词大意:天上雨水是否调顺? 十方江山是否安宁? 天下黎民百姓是否太平? 遥远边关是否没有硝烟?)

这里,唱词四句为一段,句子之间头韵“a”,句子内部腰韵“a”。一遍曲调上演唱两句唱词,两遍曲调上全部唱完一段(四句)唱词,因而构成“一对二”的关系。下面是长调民歌的例子。

① 包玉林、白音那:《说书调》(蒙文),内蒙古人民出版社,1980 年,第 35 页。

谱例 3—4



（唱词译文：虽然有辽阔的草原，却不知何处有泥潭，虽然有美丽的情人，却不知她的心愿。）

该歌一段唱词由两句（四行）构成。一句（两行）唱词在一遍（段）曲调上演唱，曲调反复一遍，才能唱完全部两句（四行）唱词，从而形成“一对二”的对应关系。

“一对二”对应关系是包括民歌、歌舞、说唱、宗教歌舞等蒙古族歌唱艺术最普遍、最基本的腔词段落匹配关系。尤其在长调民歌当中，它是词曲段落关系的最主要形式。由于在蒙古族音乐中的普遍性和典型性，我们将此种关系称为蒙古族口传音乐腔词关系的典型形式。

二、腔词段落关系的变格

除了“一对一”同步关系和“一对二”的典型关系之外，蒙古族口传音乐的腔词关系还包括其它对应形式，为基本形式的变化形态或扩展形态。其中“一对四”的变化形态最为普遍。这种对应形式是一段唱词在曲调的四次反复上唱完。曲调一般为单一乐句的四次反复，每段唱词由四行构成，曲调的

每次反复对应一行诗。下面是胡仁·乌力格尔曲调的例子。
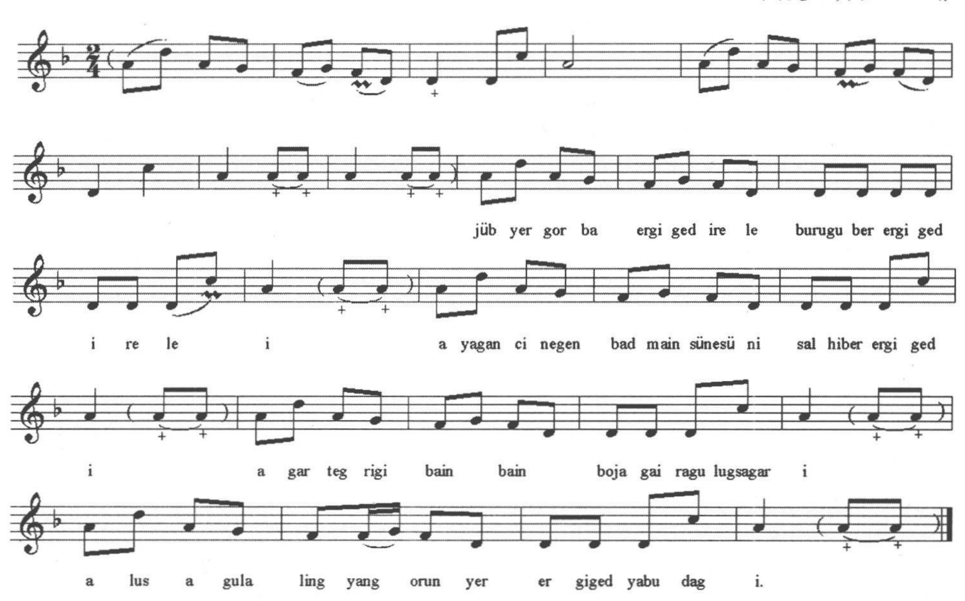
谱例 3—5

幽　灵　赶　路[①]

（选自《封神榜》唱段）

百　顺　演唱

福宝琳、美丽其格　记谱



（唱词译文：向左起舞转三圈，向右起舞绕三圈，咿！/瓷碗大的幽灵借风盘旋，咿！/由小到大好像立柱顶着天，咿！/环绕着羚羊神山奔跑又蹁跹，咿！——乌力吉昌译词）

该唱段中，唱词以四句为一个完整的结构单位，而如果把前奏去掉，曲调却是同一个乐句的四次反复。只是在第一次演唱时，由于结构的需要而加进一小节（曲调的第 12 小节），从而变成了 5 小节。其余三句都是完全反复。四行唱词在同一个曲调的四次重复上，完成一个乐段的演唱。在具体的演唱实践中，词曲句式的匹配关系十分灵活，音乐曲调常
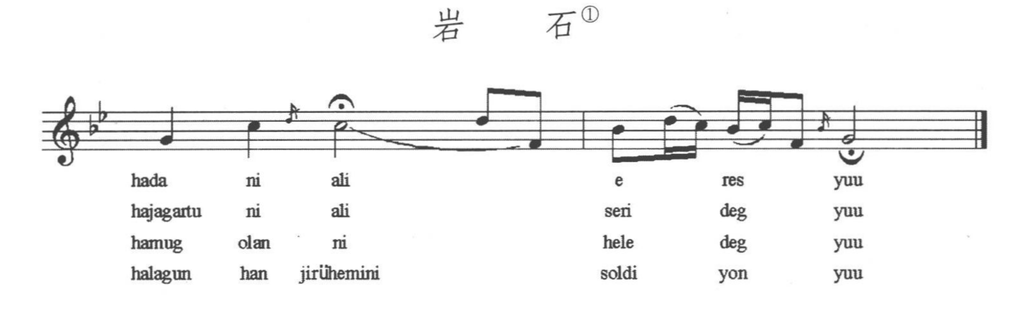
① 包玉林主编：《中国曲艺音乐集成·内蒙古卷》，中国 ISBN 中心，1997 年，第 272 页。

常根据唱词的需要而扩充或缩减，前面《幽灵赶路》中第 12 小节的插入便是一例。也就是说，在具体的表演实践中，音乐句式的变格往往依从于唱词段落的变化。

下面这首民歌是布里亚特长调民歌，同样是“一对四”的关系结构。

谱例 3－6

岩　石①



（唱词大意：像岩石般英勇，提起缰绳飞奔，人人谈论其传闻，勇敢的心在跳动）

这首布里亚特长调民歌一段唱词由四行（四句）构成，一遍曲调上演唱一句唱词，曲调反复四遍唱完一段完整的唱词。

从唱词结合的逻辑上看，“一对四”的关系中，往往是前两行、后两行各为一句或一个意义单元，从而形成对仗式的结构关系。与曲调结合时，前两遍和后两遍各为一个结构单元，从而形成类似“一对二”的结构形态。因此，与其说是一段唱词对应一个乐段，还不如说是一段唱词对应了一个乐句。也就是说，我们可以将“一对四”的关系结构看作是“一对二”基本关系的变化形态，同时可以将其看作是段落对应乐句的特殊形式。

这种腔词对应形式，将长篇体裁多段唱词对应到简单的单句体乐段结构上，其形式简便，宜于掌握，这对于长篇史诗说唱以及集体性的佛教诵经来说十分实用。

---

① 诺玛搜集整理：《布里亚特蒙古民歌选》（蒙文），内蒙古文化出版社，1984 年，第 418 页。

第二节　腔词句式关系

句式关系是腔词关系的核心内容。于会泳将句式分为基本句式和变化句式两种，按照他的解释，“未经变化的句式构造规格，我们称它为‘基本句式’；经过变化的各种句式构造规格，我们称它为‘变化句式’。”并总结二者的关系“‘基本句式’是与‘变化句式’相对而称的，是‘变化句式’赖以形成的材料基础，对于‘变化句式’来说，它是同类句式中最常见的、较具规范性的型式。”①

蒙古族音乐有一种具有普遍性的模式化结构形式，我们将其称为对仗结构，而所谓变化句式，实则是这一基本句式的变格。

一、诗句与诗行

蒙古族口传音乐的唱词是韵文体诗歌形式。它是以段落为单元，形成口传音乐唱词的基本结构单元。段落是一个不断重复出现的诗行构筑单元，唱词在段落所提供的框架中，按照韵律、步格以及句式规则而不断衍生，并不断被组织。这里我们要滤清“段落”和“这一段落”的界线：后者是指某一特定的、具体的文本而言，前者则是生成文本的段落框架，而不是具体的文本。唱词段落由诗句组成。诗句既是一个特定的格律单位，同时也是一个独立的句法单位。而在具体的口头演唱当中，诗句和段落是由诗行组成的。诗行步格和韵式律动单位是听觉意义上的，因而在口传音乐中它更具重要性。

构成口传音乐唱词诗句的条件有二：一是诗句是语言运用的基本单位，由词和词组构成，能够表达一个完整的意思；二是诗句以段落为单元，要有一个统一的韵式。前者是意义层面上的，后者则是形式层面上的，二者缺一不可。在蒙古族口传音乐唱词中，构成诗句的标准有二：一是该单元表达了一

① 于会泳：《腔词关系研究》，上海音乐学院民族音乐学系内部教材（1963年）翻印本，第180页。

个完整的意思，而且其本身不能再划分为句子；二是以诗段为单元，组成诗段的诗句往往有一个相对统一的头韵。诗行可能是一个词或一个词组，它不一定表达一个完整意思，但是诗行和诗行之间要有一个统一的韵式。也就是说，诗行与诗句不同，它是形式上的。在蒙古族口传音乐唱词中，往往在头韵和腰韵两个层面上构成诗行。概言之，以诗段为单元，组成诗段的诗行有一个相对统一的头韵和腰韵。

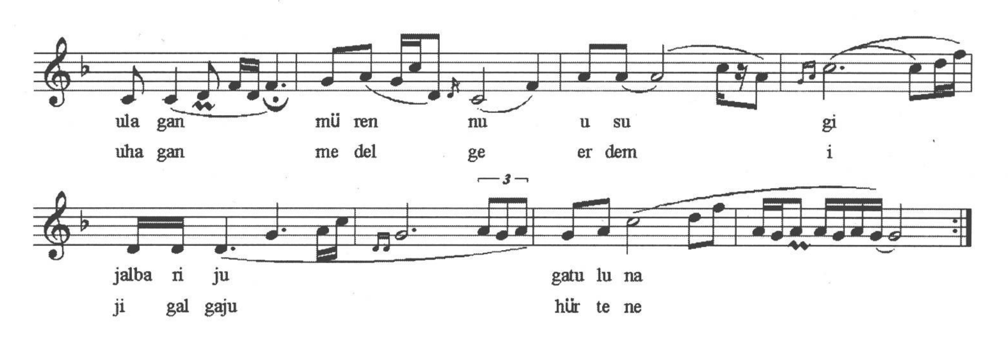
诗句和诗行之间的关系，可分为同步关系和跨行关系两种基本形式，以及在此基本形式基础上的混合形态。

（一）同步

当诗行等同于诗句时，二者的关系是同步的。也就是说，诗句和诗行的同步关系是指，一个诗行便是一个独立的诗句，一个独立诗句的长度等同于一个诗行。例如，谱例 3－1《山水颂》每段四行唱词，都是一个相对独立的诗句。前面谱例 3－6《岩石》，每段四行诗每行为一个独立的诗句，诗句和诗行是同步关系。下面是长调民歌的例子。

谱例 3－7

乌兰牧仁的水[①]



（唱词译文：小心地趟过乌兰牧仁的水；勤奋学习智慧和知识）

这一例子中，每段唱词由两个诗句构成，诗句本身便是诗行，一句（行）唱词对

① 《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》，人民音乐出版社，1992 年，第 327 页。

应一遍曲调，一段（两句）唱词是在两遍曲调上唱完。

诗句和诗行同步的例子在英雄史诗、胡仁·乌力格尔、好来宝、诵经调、叙事民歌等体裁中十分普遍，而在长调民歌和一般抒情短调民歌中却比较少见。

（二）跨行

跨行（Enjambement）是“指一句诗行的结束不是在诗行的末尾，而是在第二诗行的中间。它的应用可以使第一行的诗意直接传达到第二行，而无需依照一般的诗歌韵律，在每一诗行的末尾都作停顿。”[①]中国学者王力的解释是，跨行指的是一个句子分跨两行或多行。[②] 按照蒙古族口传诗歌格律的独特规律，我们对“跨行”进行新的释义——指一句诗分作两行，它不是结束在第一行的末尾或第二行的中间，而是在第二诗行的末尾，也就是说，一句诗分作两个诗行。而且构成一句的两行诗，在长度、格律等方面相同，在语音、律动等方面对应连贯。

一句诗内的两个诗行之间的关系有两个特点：一是，韵式上往往有“头－腰”呼应，也就是说，诗句和诗句之间是以头韵呼应，句首和句腰之间是“头－腰”呼应。在构成诗句的两行中，第一行是句首头韵，第二行往往是与头韵形成呼应的腰韵。二是在长度、韵律、步格、语音等方面，二者相映相衬，形成内容上“一体”，形式上“平行”的关系。例如，下面是乌拉特长调民歌《砂砾泉》第一段唱词：

sair　bolag　un　usu　ni，
砂砾　泉　的　水（是）
sair　yen　dagagad　urusuna；
砂砾（跟）　顺着　流淌

① 朝戈金：《口传史诗诗学：冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，广西人民出版社，2000年，第18页。

② 王力：《现代诗律学》，中国人民大学出版社，2004年，第29页。

saihan　jang tai　abugai　dagan,
和蔼　　性格的　　客人　（给）
sarhud　yen　barigad　nairlana　doo.
美酒　（把）　敬上　　欢宴　　（嘟）

意译：

砂砾泉的水顺着砂砾流淌，
给和蔼的客人敬酒共欢宴。

可见，这首歌的一个诗段是由四行构成的，前两行和后两行各为一个诗句，分别表达一个完整的句意。四行“sa”韵，其中第一行和第三行是头韵，第二行和第四行是腰韵。

在口头表演中，诗行要比诗句更重要。它营造一种循环往复的听觉律动，使唱述的结构更清晰可辨，有利于演唱者和听者对歌曲结构的把握。

（三）混合形态

在构成诗段的四句结构中，有两行分别是独立的诗句，另外两行是一个完整的诗句。有两种情况：一是前面两句各为独立诗句，后两句共同形成一个完整的长句，形成“短—短—长”的结构；二是前两句共同构成一个完整的长句，后两句各为独立诗句，形成“长—短—短”的结构。例如，下面是锡林郭勒长调民歌《老雁》第二段唱词：

namur　un　serigün　hürüged　irele,
秋天　　的　凉爽　　　到　　　来了
nabqi　nogugan　nu　üngge　ni qu　bagurala,
叶子　　草木　　的　　颜色　（也）　枯黄
hairatu　ündegen　dolugan　galagu　mini,
亲爱的　　幼小　　七只　　　雁　　（我的）

halagun gajar tagan boqaju aya taba ber yen qengheldün sagudag bailgüi da.
温暖　地方　到　回到 自 由　地　　愉快　　生活　(会的)

意译：

秋天的凉爽天气到来，
草叶的颜色枯萎变黄，
我那亲爱的七只幼雁，
飞回到温暖的地方自由愉快地生活。

该段唱词的前两行各为一个独立的诗句，后两行共同构成一个长句。其中，前两行“na”韵，后两行“ha”韵。第三行的意思直至跨到第四行，在诗行中间停顿后，紧接另一个谓语词组。

下面是“长—短—短”的例子：

jiruga　in　jiruga ulagan　i ban,
走马　中的 走马　红色　(我的)
jilogu　gi ni　tatashigad　yabugarai;
缰绳　(要把)　提起　　走
jorigsan　gajar　hola　siü da,
要去的　地方　遥远　是的
jorig yen　buu　mohugagarai
信念(把) 不要　　放弃

意译：

走马中的红走马的
缰绳必须拉紧些；

要去的地方很遥远，
不要把信念放弃。

这段唱词由四行构成，其中第一、第二诗行为一个完整的句子，第三、第四诗行各为一个独立的句子。

无论是同步、跨行或者是混合形式，在口头演唱当中，诗句和诗行在形式上的界线并不明显。因为，口传艺术主要是感受性的，而不是分析性的，音乐表达付诸于听觉感受，而非逻辑。诗句更多是意义层面上的，是分析性的逻辑结构，而诗行是形式意义上的，它是听觉上的循环律动单位。因此，对于口传音乐来讲，诗行比诗句更具结构意义。

二、对仗结构

对仗，蒙古语相应词叫“jergeqegülül”或“hooslal”，汉语中又称对偶、队仗、排偶，是文学概念，为诗歌格律的表现之一。它是把同类或对立概念的词语放在相对应的位置上使之出现相互映衬的状态。这里借用“对仗”的术语，用于对蒙古族口传音乐基本句式逻辑的概括。

对仗结构的成立，必须具备以下条件：首先，乐段内部为两句体结构，或者是大于乐句的两个结构单元，但这两个结构单元具有两句对仗的基本逻辑；其次，要求上下乐句句型基本相同，句法结构要一致；再者，二者在表达逻辑以及音乐结构逻辑上形成“上呼下应”的呼应关系，有的句式结构不一定相同，但要求形成呼应关系。蒙古族口传音乐的对仗结构，主要有两句体对仗结构、四句体对仗结构和变化对仗结构三种。

（一）两句体对仗结构

构成乐段的上下两个乐句之间形成对仗关系，上句为呼句，下句为应句，两个乐句既有逻辑上的连续性、整体性，同时形成对比，是“统一—对比”的辩证体。其基本原则是“上下两句的对应性，即两个篇幅大体相同或不完全相同的乐句形成一呼一应、一问一答、一起一落、一高一低的平行（重复）、对比、对置、对答、对仗等多重关系。在此基础上，通过不断的一次次‘变化重复’，

完成相应的叙事或抒情任务。”①
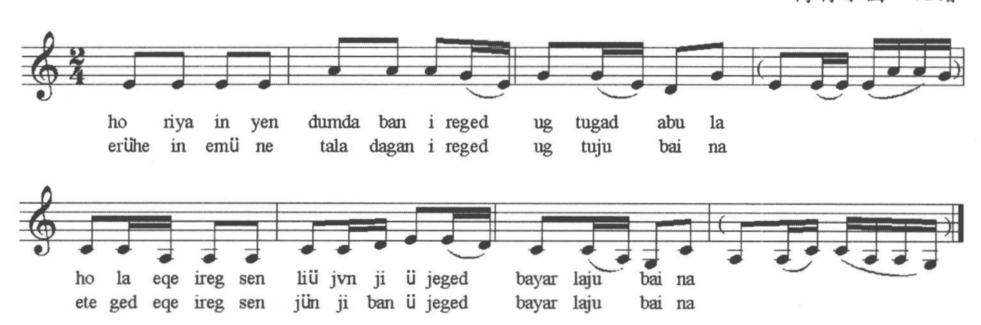
两句体对仗结构在蒙古族口传音乐各体裁中十分普遍。下面是胡仁·乌力格尔上下句对仗结构的例子。

谱例 3—8

迎 接 来 客

（选自《紫金镯》唱段）

特木热　说唱
博特乐图　记谱



（唱词大意：走到院子里迎接来客，远到而来的刘准吉看到后高兴；走出房间迎接来客，远道而来的准吉看到后高兴。）

这首唱段的唱词两句（行）为一段，是典型的“jergeqegülül”——对仗关系。音乐曲调由上下两句构成，两句各为 4 小节，分别对应两句唱词。其上句旋律音域相对高，落音为“角”，下句总体上是上句旋律低四度的移位模进，其落音为“羽”。二者上高下低，形成“属—主”的呼应，因而形成对仗结构。

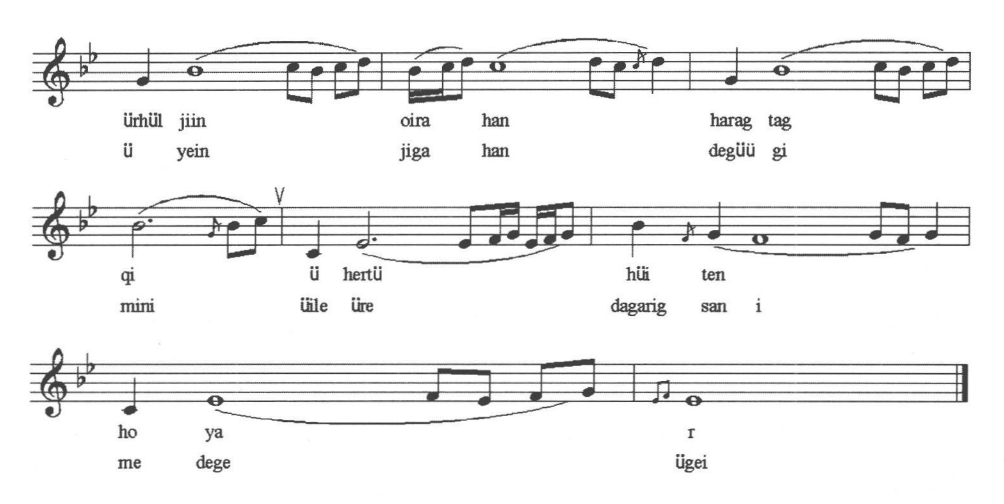
下面是对仗结构长调民歌的例子。

---

① 乔建中：《两句体的旋律类型简论》，载《音乐研究》，2003 年第 3 期，第 18 页。

谱例 3—9

乌和日图灰腾两座山[①]



（唱词大意：连绵不断在眼前是乌和日图灰腾两座山；可怜同辈的妹妹谁知竟会遭灾难。）

这是一首呼伦贝尔长调民歌。一段唱词由两句构成，分为四行，“ü”头韵，在两遍曲调上唱完。曲调由上下两句构成（谱例上各为 4 小节），是同一乐思单位的移位重复，下句旋律是上句旋律移低四度的模进。上下两句均为徵调式，二者构成“主—下属”的调式转换，从而加强了两部分之间的对比。前半部分音区高，后半部分音区低，故前半部分热情、外放，后半部分厚实、凝重，从而在音乐形象上形成对比，具备了对仗结构“统一—对比”的典型特征。

（二）四句体对仗结构

四句体对仗结构的特征是，构成乐段的四个乐句中，前两个乐句和后两个乐句各为一组，形成“大上句—大下句”的对仗关系。

---

① 李宝珠、木兰、吕宏久：《各族民间歌曲选》，远方出版社，2002 年，第 2 页。
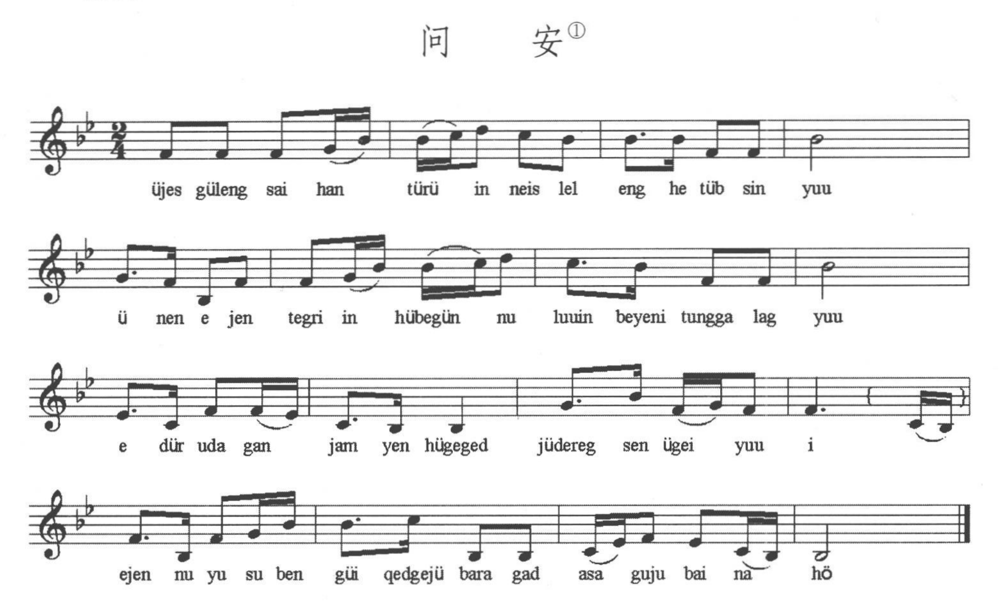
图 3—2　四句体对仗结构图

- 四句体对仗结构
  - 大上句
    - 第一乐句
    - 第二乐句
  - 大下句
    - 第三乐句
    - 第四乐句

在蒙古族短调类抒情民歌体裁和说唱音乐体裁中，四句体对仗结构曲调十分普遍。下面是胡仁·乌力格尔曲调四句体对仗结构的例子。

谱例 3—10

问　　安[①]



（唱词大意：美丽的国都是否平安？真龙天子龙体可否安康？赶了多天的路程是否疲惫？行完官礼后一一询问。）

这首曲调由四个乐句构成，其中前两句和后两句分别形成一个独立的结构单元，形成“大上句—大下句”的结构。其中，大上句旋律音区较高，两个乐句后一乐节完全相同，均落于“宫”音，形成一个整体结构。大下句旋律音区较低，两个乐句在大上句的下属宫系上，前句落于“商”，后句落于“徵”，形成大乐句

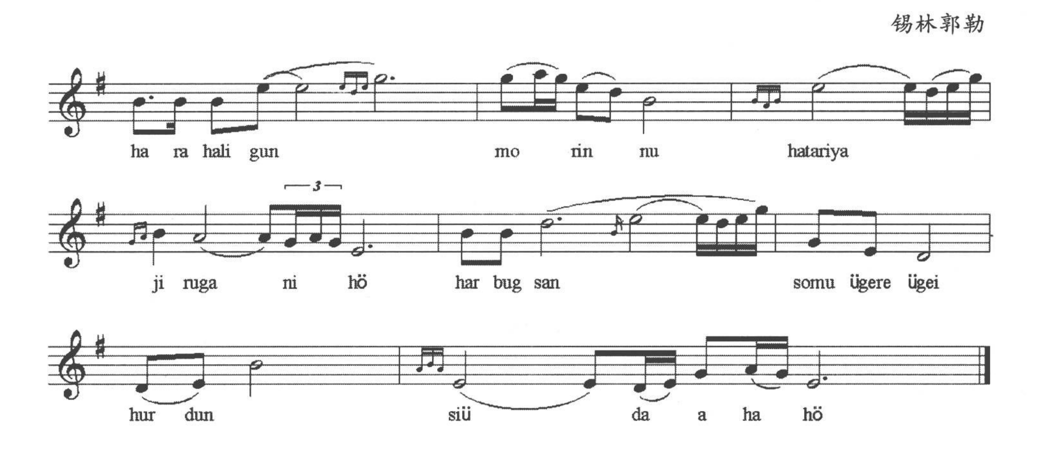
① 包玉林、白音那：《说书调》（蒙文），内蒙古人民出版社，1980 年。

内部“属—主”的小呼应，成为一个整体结构。可见，大上句和大下句之间形成了鲜明的“统一—对比”的对仗结构关系。

下面是长调民歌的例子。

谱例 3—11

黑 海 骝 马[1]



（唱词译文：我的黑海骝马，奔驰撒开缰；真是快如飞，像离弦的箭一样。）

这首民歌曲调共四个乐句（乐谱上各为 2 小节），反复一遍，形成一乐段。其中，前两句和后两句分别为一个统一的结构单元，构成“大上句—大下句”的对仗结构。

严格地讲，两句体是对仗结构的基本形式，而四句体属于对仗结构的变格，是两句体对仗结构的放大形式。但由于四句体对仗结构在蒙古族音乐中的普遍性，我们将其单独列为一个基本类型。
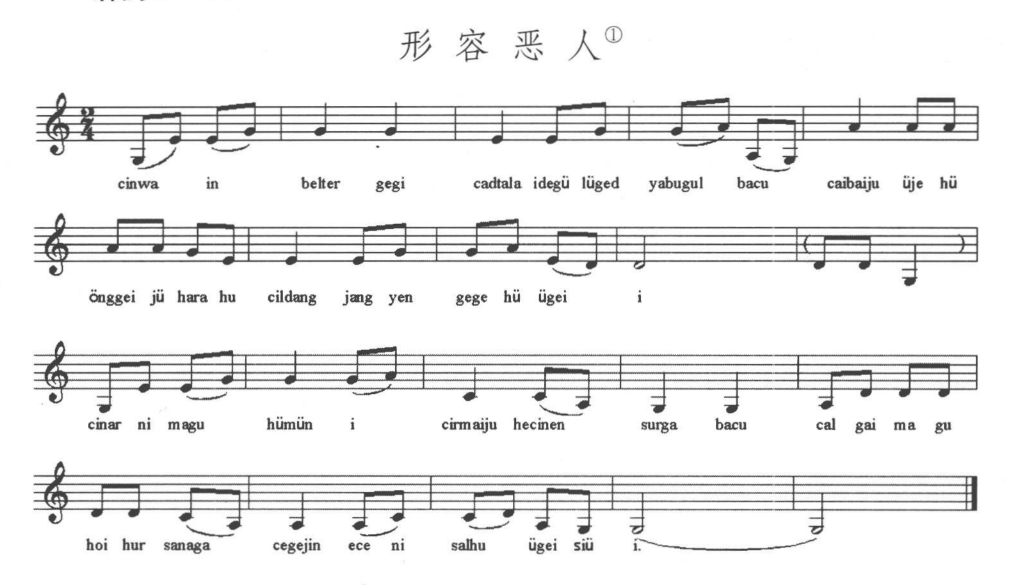
（三）对仗结构的变格

对仗结构的变格指的是两句体、四句体以外的三句、五句、六句体或其它多句体的对仗结构。此类结构在蒙古族长调民歌以及胡仁·乌力格尔音乐中十分普遍。

① 《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》，人民音乐出版社，1992 年，第 147 页。

在胡仁·乌力格尔音乐中，对仗结构变格形态的形成原因主要是为了适应唱词诗行和句式的变格而对曲调结构进行调整的结果。艺人通过对音乐结构的缩减和扩充来适应唱词的句式变格，以达到词曲结合的目的。

谱例 3－12
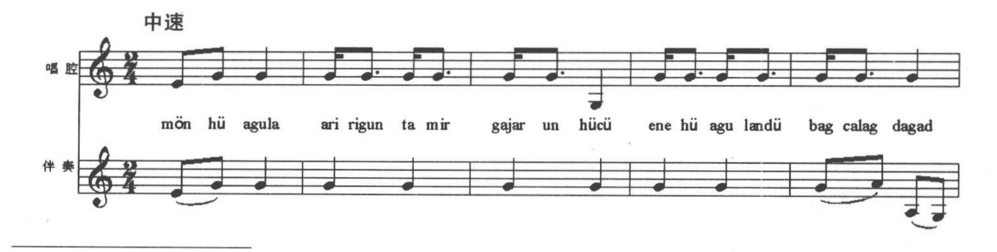


这段“艾”的音乐曲调，是由上下两个大乐句构成的“10 小节＋10 小节”的对仗结构。下面是该曲调的变格形式：
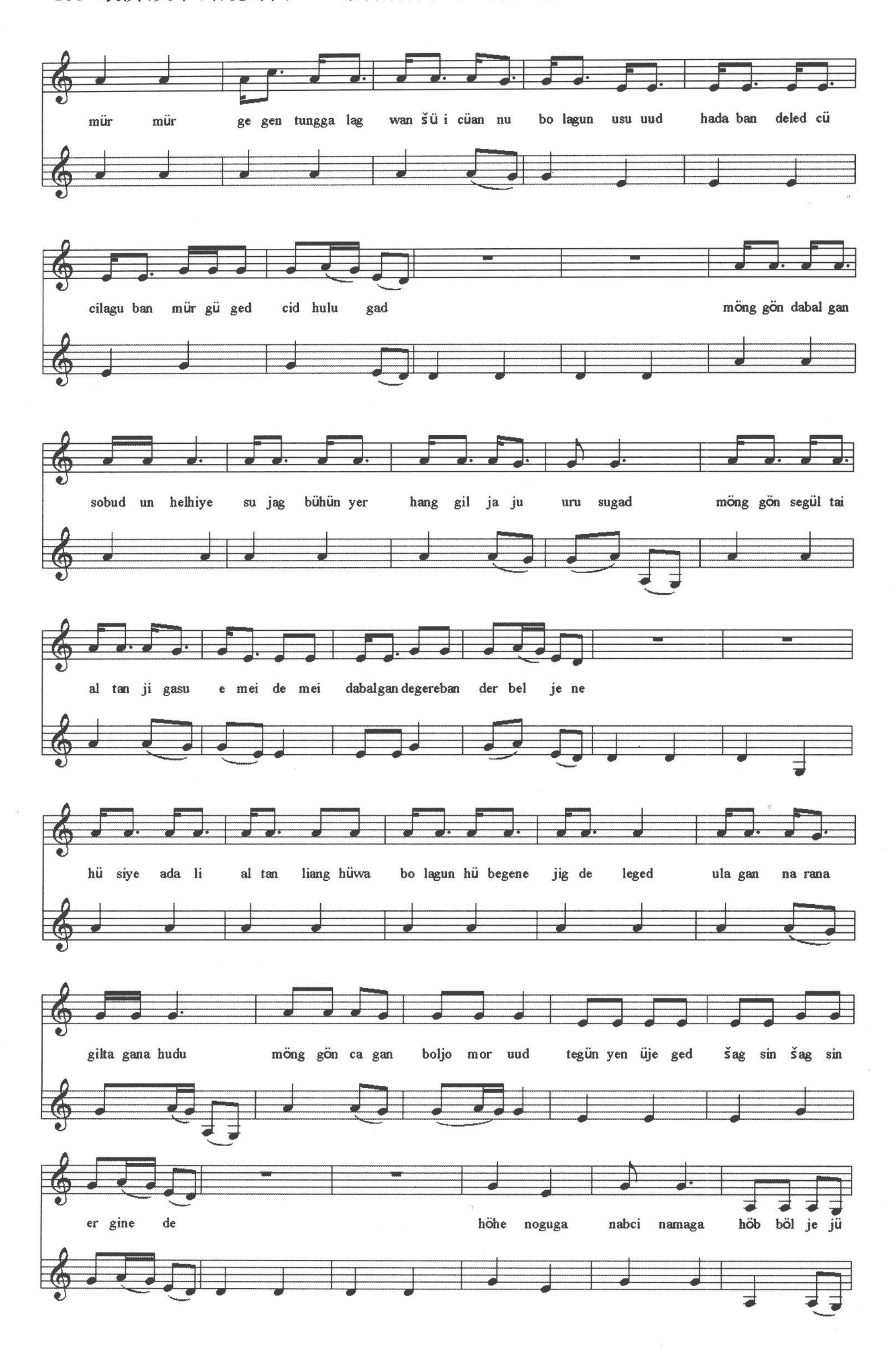
谱例 3－13

赞颂山川
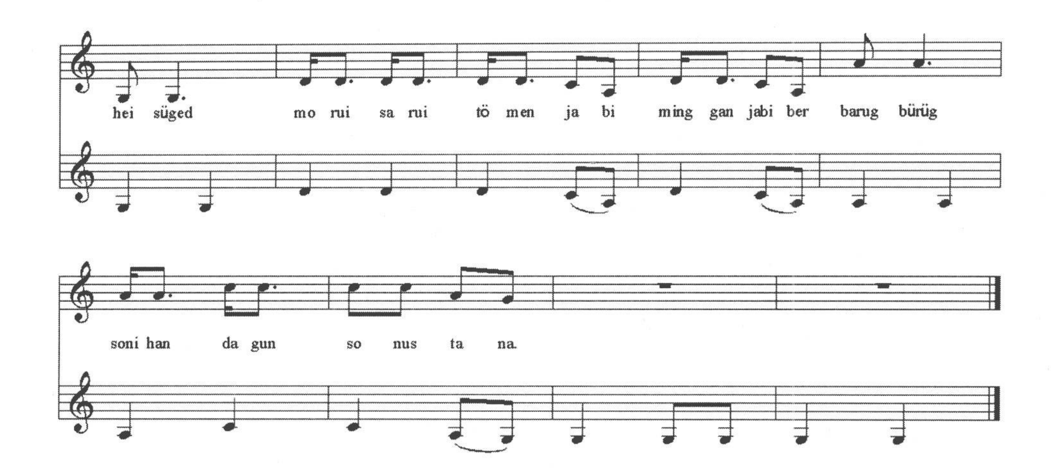
西日布　演唱
博特乐图　记谱



① 包玉林、白音那：《说书调》（蒙文），内蒙古人民出版社，1981 年，第 173 页。


mür mür ge gen tungga lag wan šü i cüan nu bo lagun usu uud hada ban deled cü
cilagu ban mür gü ged cid hulu gad möng gön dabal gan
sobud un helhiye su jag bühün yer hang gil ja ju uru sugad möng gön segül tai
al tan ji gasu e mei de mei dabalgan degereban der bel je ne
hü siye ada li al tan liang hüwa bo lagun hü begene jig de leged ula gan na rana
gilta gana hudu möng gön ca gan boljo mor uud tegün yen üje ged šag sin šag sin
er gine de höhe noguga nabci namaga höb böl je jü
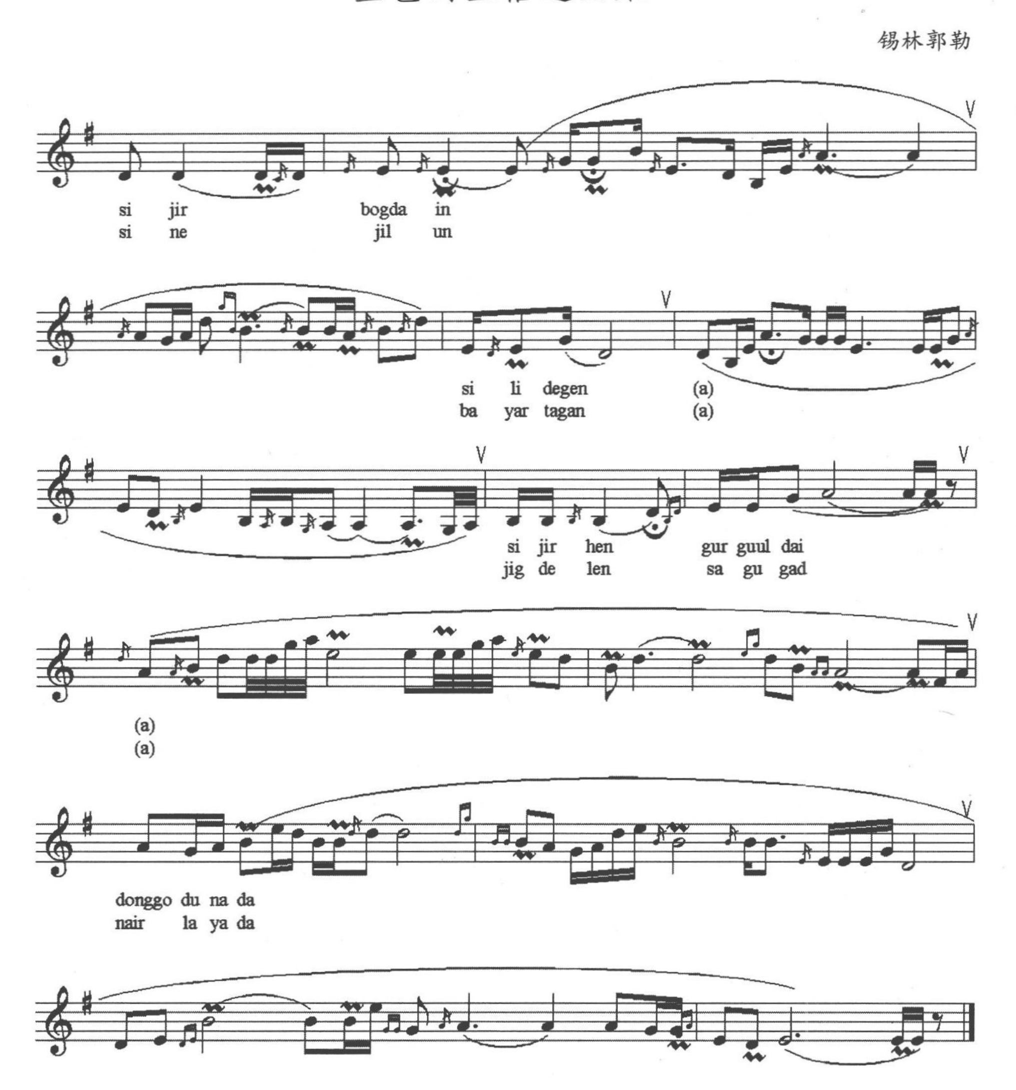




显然，谱例 3－12《赞颂山川》与前面谱例 3－11《形容恶人》的曲调来自同一个曲调框架。它是基本对仗结构的变化形式，变化的内容有两个方面：一是通过对上句的两次变化重复（第二乐句和第三乐句是第一乐句后半乐节的变化重复形式，这种重复保证了前三个乐句的一气呵成），使得曲调形成“$aa^{1}a^{2} + b$”的对仗结构；二是把每个乐句内部结构进行扩充，从而形成“14 小节＋12 小节＋13 小节＋12 小节”的不对称乐段结构，因而总体上形成了对仗结构的变格形式。而变化的动力却是来自于唱词段落结构和诗行步格的需要。①

说唱音乐曲调结构变格形式的变化因素和不可变因素，归纳起来如下：首先，音乐的节拍循环方式不变；其次，音乐的基本节奏型是相对稳定的；最后，音乐的结构及音调形态在一定范围内是可变的。也就是说，这种方法在不改变曲调节拍和基本节奏型的前提下，通过扩充或缩减音乐结构以及通过加入一些新的音调成分来把唱词置入到特定的曲调框架之中，从而与唱词匹配对应。这种通过改变乐句结构来对应唱词的例子在胡仁·乌力格尔和英雄史诗音乐中比较普遍。下面是长调民歌的例子。

① 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007 年，第 223 页。

谱例 3—14

金色的宝格达山梁[①]



（唱词译文：金色的宝格达山梁上，金色的锦鸡在啼鸣；在这新春佳节里，围坐在一起欢宴歌唱。）

① 《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》，人民音乐出版社，1992 年，第 89 页。

这首长调民歌一段唱词为两句四行，是在两遍曲调上唱完，词曲之间是“一对二”的关系。也就是说，一遍曲调上演唱两行(一句)唱词。两行唱词分别对应两个大乐句，在谱例上，大上句为6小节，大下句为8小节，是个不对称的结构。大上句音域窄，句幅较之大下句更为紧凑，旋律低起迂回低落，大下乐句则音域辽阔，句幅更加宽广自由，旋律低起高昂迂回曲折，既与大上句形成鲜明的对比，而在逻辑上与前者有不可分割的连续性。正如在下面的论述中谈到的那样，这首歌的大上句是一个正式乐句的中间和末尾分别加入两个华彩性的拖腔短句(第3和第5小节)构成的。大下句则是在一个正式乐句的中间和末尾分别加入三个华彩性的拖腔短句(第8、9小节和第11小节和第12、13小节)构成的，从而将上下句对仗结构扩展构成为“大上句—大下句”的变格对仗结构。

长调民歌对仗结构的变格是在一个两句体或四句体对仗结构的基础上，在乐句的前面、中间或末尾加入华彩性拖腔短句，扩展成“大上句—大下句”的变格对仗结构。关于长调民歌的结构及其在具体演唱的运用问题，下面有进一步的展开讨论，故在此不做赘述。

总而言之，对仗结构是长调民歌曲调结构的基本形式，它体现了蒙古族口传音乐结构的对称、对置、对比的原则，而且不对称的结构形式也是以对仗结构为框架变化而来的。对仗结构是蒙古族口传音乐的基本思维框架，它不仅体现了蒙古族音乐追求对称、和谐、均衡的美学原则，同时体现了繁芜复杂的结构背后作为一种基础而存在的音乐模式，使演唱者和观赏者通过它能够准确地把握住构成音乐的各个要素。因而它具有广泛的实践意义。

三、平行式与音乐的结构逻辑

朝戈金就平行式的定义是：“平行式，也可译为‘平行结构’或‘平行法则’的，其核心表征是相邻的片语、从句或句子的相同或者相近句法结构的重复。因而平行式的核心是句法的。构成平行的，至少要两个或者两个以上的单元彼此呼应——意义、喻义、字面乃至句法结构上可供比较，才有可能建立起平

行的关系。"[1]在蒙古语中，平行式和对仗均叫作"jergeqegülül"。但是平行式的范围要比对仗大得多，它不但包括由两个单元构成的对仗结构，同时也包括两个以上句子、诗行或其它结构单元构成的形式。

平行式在英雄史诗、胡仁·乌力格尔、好来宝、叙事民歌等说唱音乐体裁中的运用十分广泛。例如，下面这段胡仁·乌力格尔唱段的唱词便是平行式结构。

ürlüge erte bolqihaba,
早 晨 到(了)
ür un gege qu oruqihaba,
曙 光(也) 来(了)
eldeb un boljumor doogarqihaba,
各种 鸟 鸣叫(了)
erte yabuhu üei bolhuüei ba.
早(早) 走(不) 不行(吧)

hamar ama ni gongsuila,
鼻子 嘴(把) 咧(了)
hara nidü ban nuhulula,
黑 眼睛(把) 揉(了)
harin degegsi ban bosula,
(就) 往上 起(了)
harqiginatala üsü ban magajila.
(沙沙)地 头发(把) 挠(了)

---

[1] 朝戈金:《口传史诗诗学:冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》,广西人民出版社,2000年,第193页。

意译：

早晨来到，
黎明将至，
雀鸟鸣叫，
早早出发。
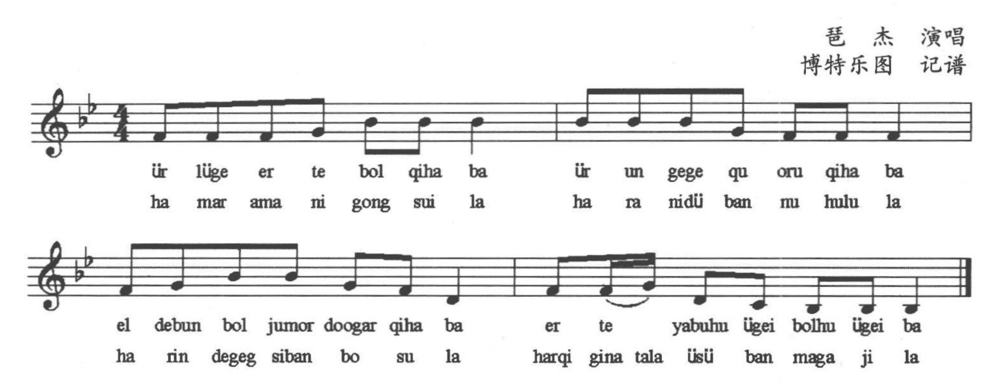
咧着嘴鼻，
揉着眼睛，
抬起身子，
挠着头发。

每段唱词由四句构成，分别为一个诗行。第一段前两行行首“ü”韵，后两行行首“e”韵，四行行末尾韵“ba”，从句法逻辑上看，四句（行）之间形成了平行关系。下面是这一唱段的谱例。平行式的反复、均衡、连续、一致、统一的规律，造成美学上的和谐美，而且这种循环往复的衍展进行，适合说唱艺术唱词建构长篇铺陈的需要，其实用意义可见一斑。下面是以上唱段的谱例。

谱例 3—15

叙　述　调

（《程咬金的故事》选段）



这首曲调词段和曲段之间是“一对一”关系。一段唱词之四行诗句，分别对应四个短乐句。其中，第二乐句是第一乐句的“逆行”，二者一上一下，形成一个小的呼应；第三乐句和第四乐句形成一个小呼应，层层迂回下行，成为一个连续的整体。这种既分又合的关联，使前两句、后两句之间形成小对仗，两个结构单元之间形成更大层面上的“大上句—大下句”的对仗，从而与唱词平行式关系的进行逻辑形成映照。

朝戈金将冉皮勒演唱的《江格尔》中的平行式分为并列式排比平行、递进平行和复合平行三种。① 无论在英雄史诗、胡仁·乌力格尔等叙事音乐体裁中，还是在长调民歌等抒情体裁以及佛教诵经调中，上述三种平行式十分普遍。这里不一一列举。
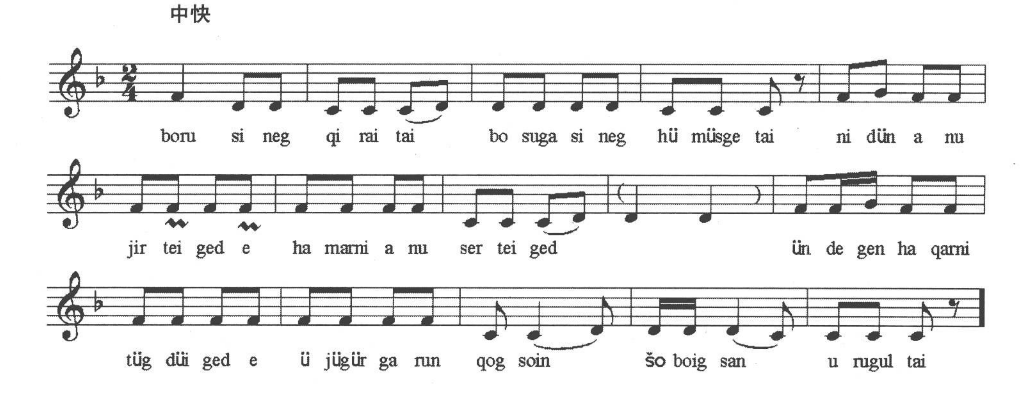
在胡仁·乌力格尔曲调中，往往有垛句与平行式匹配对应。

谱例 3－16

恶 人 相 貌

（《龙虎两座山》选段）

布仁巴雅尔　演唱
博特乐图　记谱



---

① 参见朝戈金：《口传史诗诗学：冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，广西人民出版社，2000 年，第 192—203 页。

下面是这首曲调的唱词直译：

boru sineg qirai tai,	灰色点的脸有的，
bosuga sineg hümüsge tai,	竖点的眉毛有的，
nidün anu jirdeiged	眼睛是斜吊着的，
hamar anu serteiged	鼻子是翘着的，
ündegen qirai ni tügdüiged	面颊是鼓着的。

这是典型的排比式的平行句法程式。又可以细分为两组，前两句是一组，以“bo”押句首韵，以“tai”押尾韵；后三句是一组，押尾韵“ged”，其中前两句押腰韵“anu”。显然，上例中的音乐是以四小节核心音调的不断重复而形成的垛句结构。垛句的主要性能是用来铺陈意象、词法和语义上相近的一系列短小的单元，像胡仁·乌力格尔音乐中《将军披甲》、《两将对打》等曲调，往往采取垛句的形式。概言之，垛句和平行式在表达逻辑上的相通，使得它们经常能够粘合在一起。

在蒙古族口传音乐体裁中，每段唱词在句法逻辑上是平行的，而且他们循环往复地叠唱在同一支曲调架构上。因此，如果说诗段的平行关系是诗行平行式的扩大的话，那么可以说乐段便是垛句的扩大形式——在逻辑上它们是一脉相承的。

平行式，我们从书面上阅读时难免觉得冗长繁芜，缺少逻辑发展的动力。但我们要明白，平行式所特具的美感是在口头艺术的表演—听赏过程中，通过语词的搭配、音乐的运动而彰显出来的。在诗行与诗行之间，段落与段落之间，段落内的不同的单元之间，都可以形成平行式——平行式无处不在。在口头艺术中，平行式“就其基本的方面而言，它是句法的结构原则。就其功能而言，它显然是有利于歌手的现场创编。”[①]与之对应的音乐

① 朝戈金：《口头史诗诗学——冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，广西人民出版社，2000年，第203页。

结构的组织形式同样应和了这种要求，为平行式提供了一种简练而恰如其分的填入架构。

四、乐句内部的结构形式

正如前面所述，我们对蒙古族口传音乐乐句的划分，并非单纯根据曲调自身的结构逻辑，而是根据唱词句子、诗行结构和曲调结构之间的逻辑关联。因而，我们以上通过腔词句式关系的观照来对蒙古族口传音乐的结构问题进行了探讨。那么，句子本身的结构又是如何呢？构成唱词句子以及诗行的结构因素与构成乐句的结构因素之间又是一个什么样的关系？在口传音乐的实践当中，它们是通过一种什么样的关联而彰显出来的？

习惯上，我们通常将乐句划分为乐节。乐节又划分为乐汇等更小的结构单位。在口传音乐的表演中，它们与唱词相结合，构成一个统一的表述单元，它是演唱者把握音乐的图式和脉络。

在《江格尔》史诗的程式句法研究中，朝戈金提出"一口话"(nige ama in üge)的问题。他说"一口话"便是一个诗句。[①] 其实"一口话"有时为一句，有时则半句，或者是更小的词组单位，在演唱中只要在形成一个连贯的表述整体，用"一口"唱(说)出的语词单位，均可成为"一口话"。而"一口话"往往是由两个以上单词构成的词组单位，在语音上有着明显的停顿。也就是说，它是句意上不完整，却在语音上相对独立的单元。

ümü　hairqag yen | nehegele hem,
梧木　箱子　　　打开　（哼）
uguta in　sailu | tutana yuu?!
袋子的　东西　能少　吗?!
uralig qegeji ban | nehegele hem,
精妙　智慧(把)　打开　（哼）

---

① 朝戈金:《口头史诗诗学——冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，广西人民出版社，2000年，第179页。

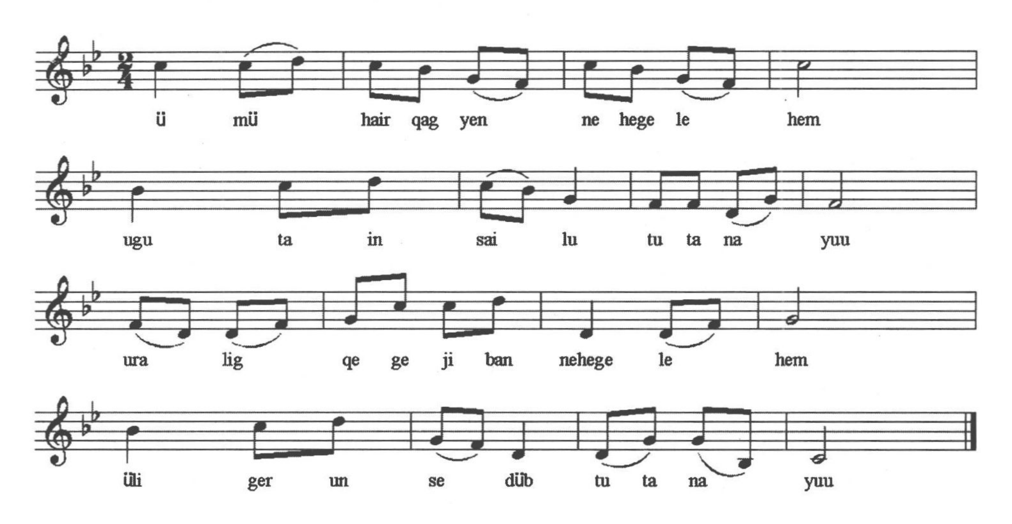
üliger un sedüb | tutana yuu?!

故事的　　题目　缺少　　吗?!

这段唱词由四个诗行构成,每个诗行又分为前后两个“一口话”(用“|”隔开)——前面为句子的主语部分,后面为句子的谓语部分。两个部分在意义上连为一体,却在具体的口头演唱中分离成两个停顿单元。下面是该唱段的谱例。

谱例 3—17

故 事 开 篇[①]



(唱词大意:把梧木箱子打开了,哼!装袋子的东西能少吗?!把智慧的宝库打开了,哼!故事的题目还能少吗?!)

该“艾”当中,每行的前后两个“一口话”与曲调的前后两个乐节对应,形成一个统一的结构单元。

对于口头演唱而言,“一口话”具有重要的实用意义。因为在具体的演述当中,演唱者要把握的基本语词单位,并不是单个的词,而是“一口话”,因为它往往是一个程式或组成程式的重要成分。尤其在说唱音乐中“一口话”不

① 包玉林、白音那:《说书调》(蒙文),内蒙古人民出版社,1980 年,第 17 页。

但便于记忆，并且与短乐句或乐节等音乐结构因素形成同步，使结构更加清晰，便于演唱者把握，赏听者辨认。
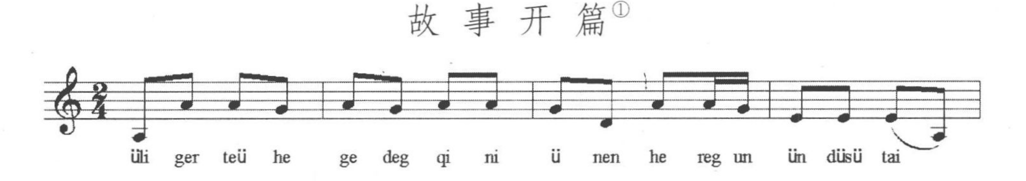
长调民歌当中，乐句内部的变化十分丰富复杂，就此后面有专门讨论。需要指出的是，前面我们把乐句分为基本乐句以及由若干基本乐句组成的大乐句。在“大上句—大下句”的结构当中，“大乐句”与“分乐句”的关系，其实便是“乐句—乐节”关系的放大形式——二者在逻辑上是一致的。

五、衬词与衬腔

衬词与衬腔在口传音乐演唱实践中的意义也是十分重要的。衬词和衬腔的运用，出于两个方面的原因：一是特定风格的习惯需要，也就是说，衬词或衬腔往往是某一体裁、某一地域风格或者是某一个演唱者、某一个具体作品的标志。例如，萨满神歌中的“jehiya jahiya”、“jaigur naigur”；安代歌曲中的“hejehiye hö hö”；英雄史诗中的“hö hi ya”；好来宝中的“je odo üneren”等是极具体裁特征的衬词。像锡林郭勒长调民歌演唱中的“zai”、鄂尔多斯民歌中的“sailur waidung sain”等，也是地域特征和体裁特征鲜明的衬词，都是特定地区、特定音乐体裁的标志性用语。二是结构的需要，在蒙古族口传音乐实践中，通过衬词和衬腔的加入，一方面可将非规则或非方整的结构进行匀整，从而达到和谐、均衡的效果，在萨满歌舞和安代歌舞中这种形式比较常见。另一方面，通过衬腔的加入将规则、方整的结构打破，从而使之加强演唱的风格效果。例如，下面是一首胡仁·乌力格尔曲调，它是在由上下乐句构成的“8 小节 + 8 小节”方整结构之后加入三小节的衬腔，从而打破结构的方整性，营造一种非均衡的特殊效果。
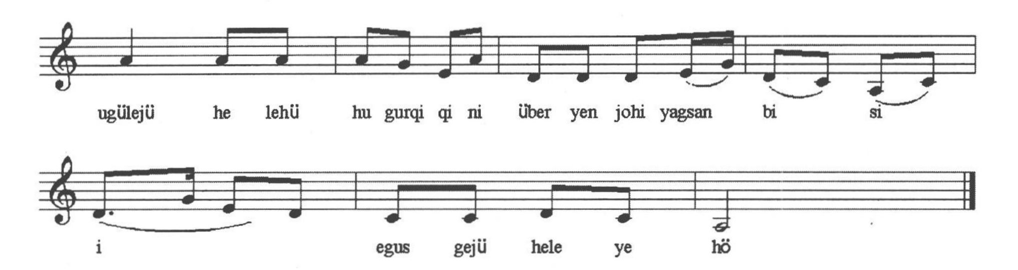
谱例 3—18

故事开篇[1]



---

① 包玉林、白音那：《说书调》（蒙文），内蒙古人民出版社，1980 年，第 12 页。



（唱词大意：故事这一东西，有着实事依据，说书的胡尔奇我，并非自己编作。咿，开始说唱，唉！）

长调民歌拖腔化的衬腔十分丰富，对此后面有专门的论述。总之，衬词和衬腔不仅具有结构意义，同时在口头演唱中，衬词和衬腔往往能够营造出特定的风格效果，因而也是艺术渲染的重要手段。也就是说，衬词和衬腔不仅具有实用意义，同时也具有重要的审美意义。

第三节　长调民歌的腔词关系及曲调结构

过去，学界对长调民歌音乐形态，尤其是对曲调结构的研究，往往是将旋律从“唱词—曲调”为一体的完整结构中抽离出来进行孤立的观察。这种研究问题有三：第一，脱离于唱词的旋律只是歌曲完整结构中的一个孤立因素，它虽然有着本身的结构逻辑，但是从根本上讲，歌唱音乐中旋律结构与唱词结构是矛盾统一的整体，尤其在口头演唱中，二者在表现为同一个时间流程中的整体的声音符号，唱词和曲调的整体结构，往往是歌者和听者把握音乐的图式和脉络。长调民歌的腔词关系也是如此，离开彼此，任何一方的探讨终究不是完整的。第二，我们划分旋律结构，是为了对整个歌曲的结构进行整体把握，在口传音乐中，旋律的结构逻辑并非旋律自身所决定，它的结构意义是由整个歌曲所赋予的。因此，唯有通过唱词与旋律的双角度整体考察，才能把握歌曲的整体结构及其结构因素本身的特征。最后，对于表演而言，旋律只是表达整体的一个要素，是构成结构的一个成分，因此演唱者不会把它作为一个独立因素来思考，歌曲的把握便是对腔和词的整体把握。因此，

我们唯有把口传音乐的作品及其构成作品的全部因素还原到它所演唱的实际过程当中，才能了解其真正的结构含义。下面我们将对长调民歌腔词关系的探讨，放置在口头演唱过程当中，通过对其段落结构和句法结构进行分析，进而对长调民歌的结构形态进行概括，并总结其在口头演唱中的实践意义。

一、长调民歌腔词段落关系的基本形式

乔建中说，蒙古族长调"其唱词为四句多音节的韵体诗，曲调则是十分自由、悠长的两大乐句，所以，要完成一首唱词，曲调同样要'反复'一次。"[①]这一概括，从长调民歌腔词关系的基本关系模式出发，对我们认识长调民歌的旋律结构形态有着重要的启示意义。同样，李世相将歌赋学中的"叠唱"概念，引入到长调民歌结构形式的描述，提出"叠唱体"的概念。他认为，叠唱体是长调民歌曲体结构逻辑中最具特性的结构形式之一，其意义在于阐释超过乐段结构规模以上的外部延伸的形式及规律。在他看来，这里所谓"叠唱"一词包含两种含义：一是指歌词的比兴关系与对称化格律；二是指旋律的乐段式重复关系。为此他将"叠唱体"与"拖腔体"看作是长调民歌结构中相对独立又互动依存的两个层面，将其分为叠唱体乐段、叠唱两段体、叠唱多段体、复式叠唱体等四种类型，分别进行分析和概括，并认为通过叠唱体可以更加清晰地把握长调民歌的旋律结构和词曲结合关系，进而更加深入地理解长调民歌的内涵，这对于歌手更加准确地把握在演唱诠释过程中的分寸感，以及长调风格音乐的创作起到某些启示作用的结论。[②] 可见，叠唱体概念的出发点，是对长调民歌腔词之段落关系和句法关系的思考。

正如乔建中和李世相提出的那样，长调民歌词段和乐段之间便是叠唱关系——一段唱词在一个乐段的两次重复上唱完，构成了我们在前面总结的"一对二"的关系。这种结构的形成，主要基于长调民歌唱词结构特点：蒙古族民歌的唱词一般为两句或四句结构，构成一段诗文。两句和四句一般要押

---

① 乔建中：《两句体的旋律类型简论》，载《国乐今说——乔建中音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005 年，第 182—212 页。

② 参见李世相：《论长调民歌的独特结构形式——叠唱体》，载《蒙古族长调民歌国际论坛优秀论文集》，内蒙古人民出版社，2007 年，第 473—488 页。

头韵，其中，两句结构通常要押腰韵。无论是两句式还是四句式，唱词与旋律的结合方式是“1∶2”的形式，也就是说一段唱词的演唱，在两遍曲调上完成。唱词为四句时，两句为一单元，分为两部分，分别对应一遍曲调；唱词为两句时，一句为一单元，分为两部分，分别对应一遍曲调。这便是蒙古族长调民歌唱词与旋律结合的基本程式。

郝苏民认为，蒙古谚语虽然出现了一行、二行、三行、四行，甚至五行、六行和八行的段落结构，但显而易见，三行、五行的是变体；四行、六行和八行是二行的扩展；二行才是属于蒙古族“韵文”类谚语句意结构的母体。① 长调民歌的唱词结构，与蒙古族谚语的段落结构是基本一致的，均以二句为一个相对独立的句意单元，我们可将其总结为“双句式”结构。而长调民歌“双句式”结构有其特定的美学蕴含。我们借用郝苏民的话来说，反映在蒙古族长调民歌身上的这种“双句式”结构所表现出的均衡思想“是不是也透露出了一个民族的先民们最早的审美意识——即表现出对于方正、对称、稳实和井井有序的一种美的意识呢？”②

“双句式”唱词在口头层面上往往表现为四行或两行为一句，与曲调结合，便构成“叠唱体”结构。从“叠唱体”结构中我们可以看到，人和自然的和谐，充分体现在长调民歌当中。长调民歌唱词的典型模式是每段唱词由前后两个部分组成。其中，前一部分歌唱蓝天、大地、草原、山川、河流、骏马等自然万物；后一部分则抒咏人间的恩情、亲情、爱情、友情、乡情……长调民歌唱词，前后两个部分构成一个完整的诗段，前者歌自然，后者表人情，而它却是在一支曲调的两次重复上完成的。可见，人们对自然景物的审美感受和对自己内心情感的感受，用同样的曲调唱出，从而将对象和主体的统一、人和自然的统一完美凝聚在一起。在草原民族的民歌中，我们听不到人类对自然的抗争，而是充满了赞美和歌颂。

---

① 郝苏民：《蒙古族谚语格律的考察研究》，载段宝林、过伟编：《民间诗律》，北京大学出版社，1987年，第520页。

② 同上，第521页。

其实，不仅是在长调民歌当中，这种结构同时也包括英雄史诗、短调民歌、叙事民歌等体裁所具有的共同特征。在这些体裁中，叙述和咏唱的是人与自然、人与社会“对话”的故事，而这些“故事”中更多地是通过隐喻和象征来表现大自然的和谐完美和人类历史的壮丽浩荡，以及生活在其中的每一个生命主体的无限丰富的情感世界，处处充溢着温馨的挚情和深邃的深思。

二、长调民歌腔词句式关系与旋律结构

如果说，长调民歌腔词段落关系是“一对二”的基本关系，其曲调结构是一段体模式，那么长调民歌乐段内部的句式变化则十分丰富，腔词之间的关系十分复杂，表现出它独特的“自由性”特征。但这并不是说长调民歌的句式结构是一个杂乱无章的松散体，而是说这种自由是建立在严格的结构模式上的。这种结构模式的根本，是唱词和曲调之间彼此互动和相互规定的关系所决定。

乔建中从结构因素和旋法因素的双角度，对长调民歌的旋律类型进行总结，将其总结为“两句体旋律——分句式联绵型”。他说“把蒙古族长调两句体旋律型称为‘联绵式’更为准确，‘联绵’者，连续不断、上下起伏之谓也。”[①] 长调民歌的旋律是个“变”与“不变”的辩证统一体。“不变”在于它基本结构模式，“变”则在于它的“联绵”性，长调民歌的旋律发展的基本逻辑是程式化的，而实际演唱当中表现为十分自由和多样。

前面我们谈到，无论在短调类体裁还是在长调类体裁中，无论是在民歌体裁，还是在英雄史诗、胡仁·乌力格尔、好来宝等说唱音乐体裁中，“对仗”结构是蒙古族口传音乐最典型的句式结构模式。另外我们还看到，口传音乐中的单句、三句、四句、五句、六句以及更多的多句体，实质上是对仗结构基础上的变化形式。由此可以说，对仗结构的本原便是乔建中所提出的“两句体”结构，而构成这种结构的根源，便是长调民歌特定的腔词关系构成的基本

---

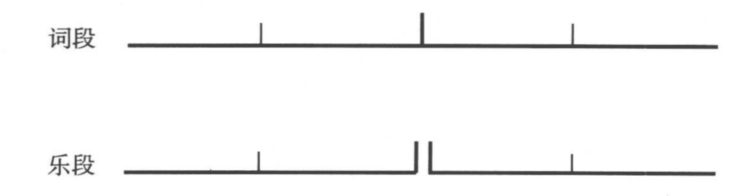
① 乔建中：《两句体的旋律类型简论》，载《国乐今说——乔建中音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005 年，第 195 页。

原则。

首先说“两句体”结构。两句体结构是蒙古族长调民歌旋律结构构成的基本原则。长调民歌曲调结构上下两个大乐句的划分，是基于这一逻辑特点之上的。正如在前面看到的那样，长调民歌唱词的“句”与“行”的关系，除了“一句”便是“一行”的同步关系之外，更多是一句为两行的“一对二”的关系。

当长调民歌的唱词一句为一行时，一段唱词往往为四句，与此对应的曲调对仗结构之下乐句起于唱词第二个头韵（第二行）位置。一遍曲调对应两行（句）唱词，一段（四行）唱词在两遍曲调上唱完。当唱词为两句时，两句往往分为四行，因而下乐句始于第一个腰韵位置（即第二行）之处。需要说明的是，在一些民歌或有些段落中，有时会出现不押韵或破韵的现象，但乐句与唱词，仍然按照相应的头韵位置、腰韵位置对应结合。也就是说，头韵或腰韵有时可以不出现，但是头韵位置和腰韵位置是恒定存在的。因而，长调民歌唱词段落和曲调段落之间往往构成“一对二”的关系，唱句和乐句之间，在多数情况下也能构成“一对二”的关系。一句唱词对应两个乐句，但诗行与乐句之间则往往是“一对一”的，也就是说一行唱词往往对应一个乐句。图示如下：
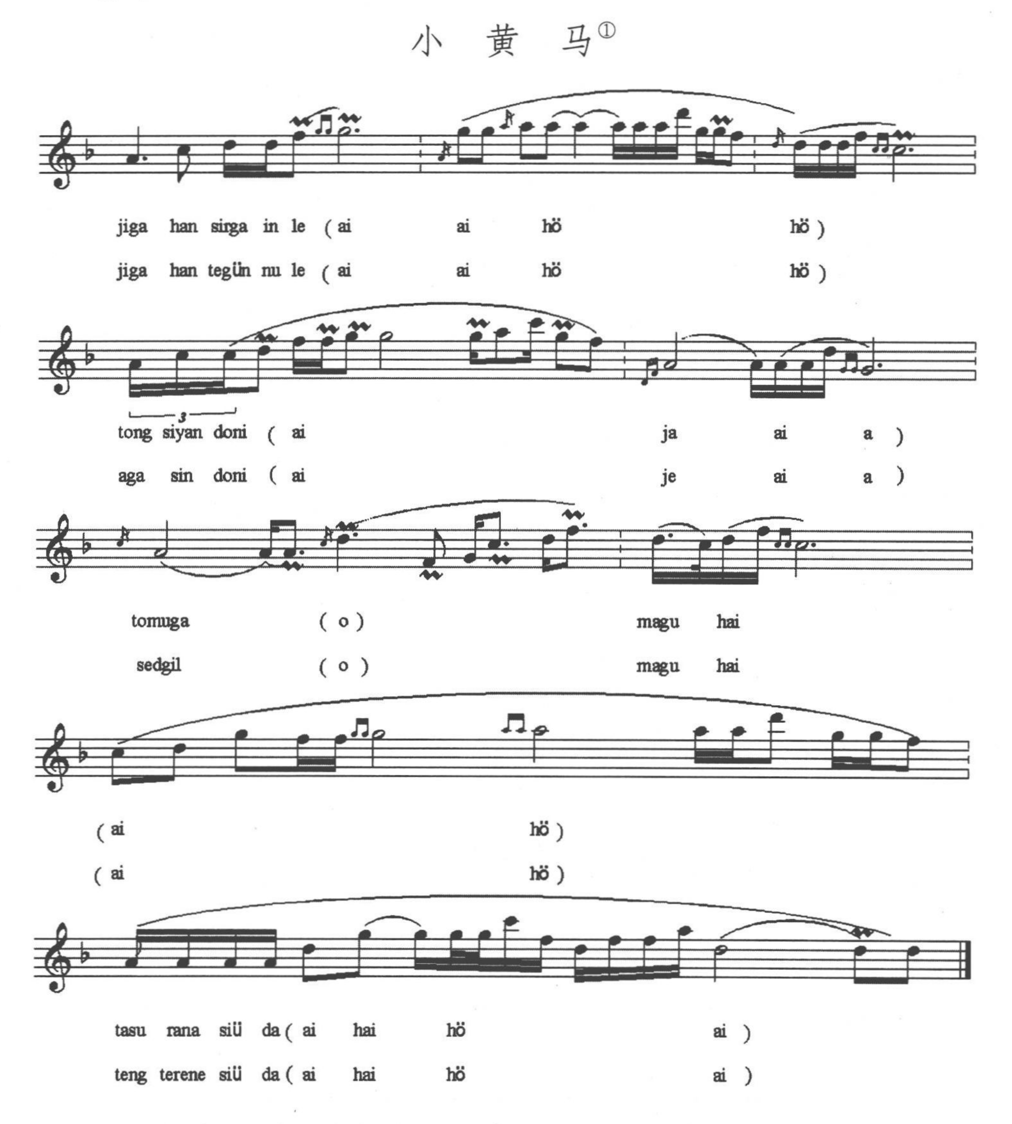
图 3—3　长调民歌腔词句式关系结构图



在这图式里，一段唱词在一个乐段的两次反复上唱完。唱词段落是由四行（两句或四句）构成，与此对应的乐段结构则是由两个乐句构成。可见，诗行与乐句之间的对应关系是十分明了的。这是长调民歌形态结构的基本原则。下面以锡林郭勒长调民歌《小黄马》为例进行具体分析。

谱例 3—19

小 黄 马[1]



（唱词大意：小黄马的颠簸，颠得我没法安稳；小情人一片真情，真叫我心儿难平静。）

① 该歌的记谱参考《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》，人民音乐出版社，1992 年，第 197 页。

这首民歌的一段唱词由两句构成，每句包含两行，一段共四行。两句押头韵，无腰韵，四行诗的韵式为“abac”。但第二、四行开头仍处于腰韵位置。也就是说，它仍然为四行式段落结构。唱词和曲调之间是“一对二”的关系，一段唱词分两句，在两遍曲调上唱完。也就是说，一句唱词对应一遍曲调，一遍曲调分别对应两个诗行。正如前面所述，诗行或“一口话”是口传音乐唱词基本结构单位，一个诗行往往对应一个乐句。在《小黄马》这首歌中，每句的前后两行所对应的便是曲调的上下两个大乐句。唱句的头韵和腰韵位置正好将曲调分割为上、下两个大乐句。在乐谱上我们看到，这首歌前五个小节和后四个小节，分别构成了一个相对独立的结构单元，我们将此称为“大乐句”，而前者落于“商”，后者落于“羽”，二者形成“下属—主”的呼应，形成“大上句—大下句”的对仗结构。

上下大乐句的概念确定之后，我们发现大乐句的内部结构十分复杂，它是由多个分乐句或者是乐节所联结而成的。那么这些结构因素之间是一种什么样的关系？这些结构因素与整体结构之间的关系又是如何？

在进行进一步的分析之前，我们有必要了解一下乌兰杰就长调民歌旋律类型进行的精辟论述。乌兰杰说道“音乐形态方面，长调牧歌的特殊韵律，便是将陈述性的语言节奏、抒情性的长音节奏、描绘性的装饰音节奏结合起来。”[①]他对长调民歌陈述性语言节奏、抒情性长音节奏、描绘性装饰节奏等三种节奏类型的总结，对于我们思考长调民歌的腔词关系及其旋律结构，有着重要的启示意义。

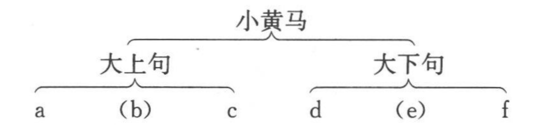
从谱面上看，《小黄马》这首歌的唱词，明显分为两个部分：一是实词，二是衬词，有“ai”、“a”、“hö”、“ja”、“o”、“hai”等，谱例上以括号括之。我们发现，旋律中的更多部分是与衬词对应的。在演唱当中，衬词实际上是从实词末音节延伸出来的，因而在听觉上往往与前面实词的末尾音节形成一个连续的整体。而任何一首长调民歌都是由上述三种节奏结合构成。在《小黄马》这首歌曲当中，首先是第一个“一口话”——“jigahan sirga in le”是用陈述性

---

① 乌兰杰：《蒙古族音乐史》，内蒙古人民出版社，1998 年，第 154 页。

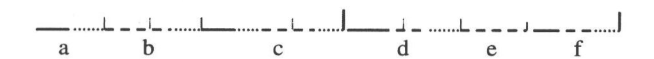
的语言节奏唱出，其节奏虽不匀整却很紧凑，其速度接近口语；接着末尾的“le”发生音变，成“ai”韵，向上施延至长音，颇具抒情意味，在“商”音上的长音拖腔完成之后，有一个短暂的停顿来换气，之后在“ai”和“hö”韵上继续展衍发展，在长音腔拖中夹杂大量的装饰性旋律——诺古拉，最后下落至“徵”音作长音拖腔。接下来的两小节旋律上先是将实词“tongsiyan doni”以接近口语的陈述性短促旋律唱出，之后末尾音节过度至“ai”韵，又变至“hö”，最后在衬词“ja”上结束，与此对应的拖腔旋律迂回下跌，最后落至下位的“商”音上。总体上看，大上乐句是由两个与实词对应的分乐句之间夹入一个相对独立的拖腔乐句而构成的。而且与实词对应的前后两个乐句末尾，都有长音拖腔或华彩性拖腔。大下句的旋律结构形态与大上句相似，第一个单词“tomuga”之尾韵“o”（口头演唱中，“tomuga”唱作“to－moo”）上展衍拖腔，第二个单词“maguhai”之尾韵“ai”在长音下方“徵”上停顿。接着是“ai—hö”上的长音和装饰性华彩旋律相结合的短句将前后两个部分衔接起来，后一部分则先以陈述性的短促节奏将实词“tasurana siü da”唱出之后，尾韵“a”变“ai—hai—hö—ai”，经过华彩之后，落至主音“羽”，最后还有一个主音上的下滑式煞尾。总体上看，大下句的结构也是在两个与实词对应的短句之间夹入一个华彩性的短句而构成的。与大上句不同的是，大下句前“一口话”分解为“tomuga”和“maguhai”两个部分，中间由华彩性旋律衔接。其结构图式如下：

图 3—4 《小黄马》曲调结构图



用图形表示其上下大乐句及其内部分句的旋律类型，图示如下：

图 3—5 《小黄马》旋律类型结构图



这里,“┃”、“|”、“¦”分别表示大乐句、分乐句和小节。“—”、“····”和“·－－”则分别表示陈述性旋律、长音拖腔旋律和华彩性诺古拉旋律。我们清楚地看到,三种旋律类型的组合规律:1.陈述性旋律出现在乐句(大乐句和分乐句)的开始部位;2.长音拖腔节奏在每个分句的末尾出现;3.衬词尾韵延伸而出的虚词和衬词,往往形成华彩性的诺古拉,夹于两个分句或乐节之间。

华彩性旋律,便是乌兰杰所说的“装饰性节奏”,蒙古语称“诺古拉”(nug-ulaga),是长调民歌韵味之所在。诺古拉是长音节奏的进一步发展形态,以丰富多彩的点缀性装饰音迂回延绵。有两种基本模式:一是具有独立性的结构单元,如《小黄马》这首歌中的分句“b”和分句“e”,它是夹于大乐句中两个分乐句之间的相对独立的分句结构,在前后两个主乐句之间起到承前起后的作用。二是不具有独立的结构意义,而是附于陈述性旋律之后,与此共同形成一个乐句结构,如上例分句“c”、“d”、“f”均属于这种旋律类型。长音旋律,主要在乐句和乐节的末尾,作为落音出现,但有时也出现在华彩性旋律的中间,与诺古拉相间而显,形成一个“动—静”结合的旋律线。
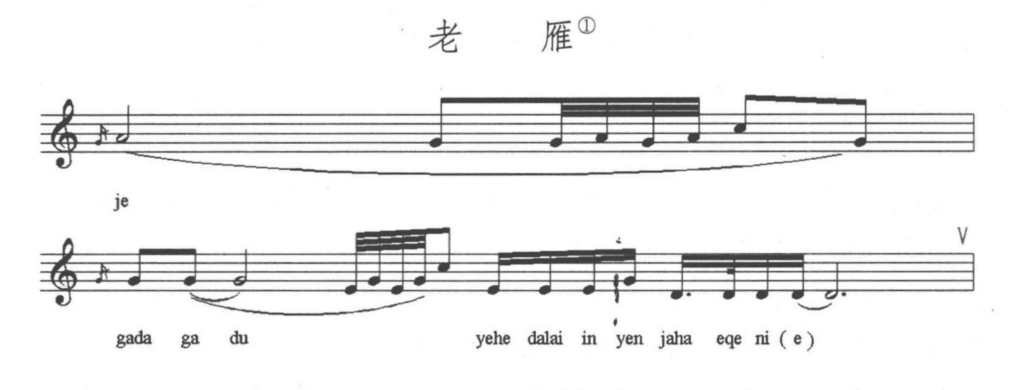
下面我们对《走马》(请看谱例1－4)的曲调结构和旋律类型进行分析。

《走马》这首民歌的演唱,首先是用陈述性的语言节奏把一定长度的词意单元唱出;然后用词尾延伸出来的音节或衬词进行拖腔,从而形成抒情性的长音节奏;华丽点缀式的描绘性装饰节奏伴随着抒情性的长音节奏而生。陈述性语言节奏短促而富有开放性。长音节奏舒展辽阔,它是由语言节奏延伸而出,从形象上看却与它形成鲜明对比;从句法逻辑和词曲连接的角度看,《走马》这首歌的开始第一段唱词为三句,第一、二行为一句,三、四行分别为一句。全诗第一行押头韵,第二行押腰韵。这里,第二行腰韵出现在头韵位置上,因此从形式上看,这段唱词可以看作是四句结构的变形。一言以蔽之,它仍然遵守四句式唱词的基本结构原则。头韵位置把曲调分割成上、下两个大乐句。从结构逻辑上看,长调民歌的上、下两句,并不像短调民歌的两句结构那样是简单的上、下句的“呼应—对比”,而是其结构因素之间的关系十分复杂。《走马》是一首“联绵式”旋律逻辑结构。“联绵式”逻辑结构的一个主要特点是各结构部分之间的关系是递进、联绵式的,却没有形成明显的对比,它们绵续紧扣、环环联

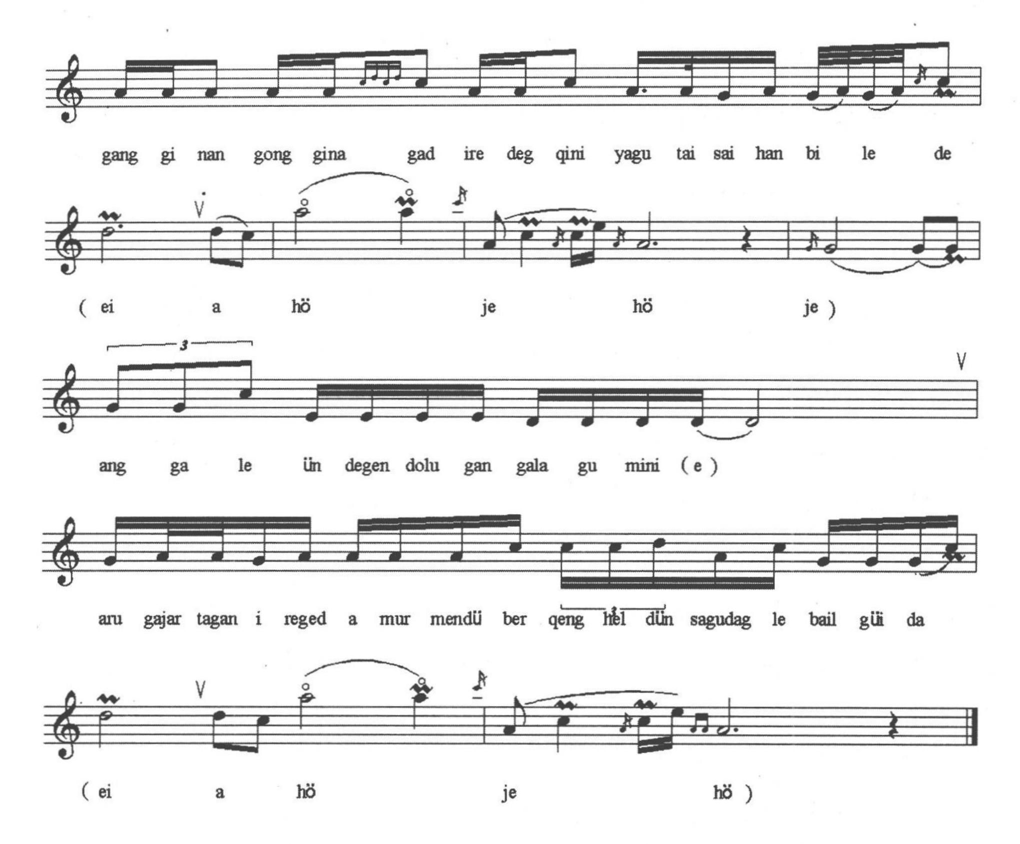
接，形成绵延不断的展衍整体。这首歌上乐句和下乐句、分别由三个结构单元构成：前后两个分句，中间夹以扩充式的分句单元。上乐句前后两个分句分别对应了“joruga in joruga ai”和“ulagan i ban”，中间扩充式分句则是从前一分乐句延伸出来的，唱词是“ai”的延续，开始前是第一分句落音长音节奏，该扩充乐句以装饰性节奏为主，尾末落音之后均有“甩腔”，接着稍作停顿后紧接后一分句。下一个大乐句内部的结构布局，与上乐句情况基本相同，也是由前、中、后三个结构单元构成，其中前、后两个分句有实词的表达，中间部分是扩充式的分乐句。整个旋律在“主—下属—主”的循环往复中展衍发展。例如，歌曲开始之处“商”音得以反复，给人以徵类色彩音调的感觉；随着“角”音的突然出现以及羽类色彩音调的出现，音乐曲调最终确立为羽调式上。接下来的三个乐节落音均为“商”音，音调具有徵类色彩曲调的进行特点，随着下一大乐句中间夹入乐节的出现，其羽类色彩得以加强，而最后落至调式主音上。从其结构音调之间的关系角度看，曲调的上、下两个大乐句之间是“下属—主”的呼应关系，两个大乐句内部的前后两个乐节之间均为“主—下属”的呼应关系；整个音乐是在羽类色彩—徵类色彩的互动驱使下展衍进行的。

从以上两个例子中可以总结出“陈述性旋律＋长音旋律—华彩性旋律（＋长音旋律）—陈述性旋律＋长音旋律”是长调民歌旋律类型的典型形式。





① 《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》，人民音乐出版社，1992 年，第 338 页。

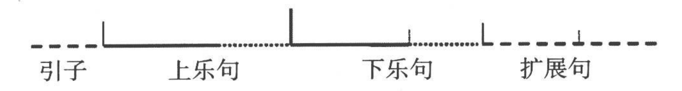


（唱词译文：漂洋过海翩翩飞来，呼儿唤女多么欢畅。天真活泼的七只小雁，愿你们在北方安康成长。）

《老雁》这首长调民歌的一段唱词由两个长句构成，分为四行，曲调反复一遍才能完整地唱完一段唱词，曲调第二遍反复时，旋律细节上有明显的变化，这是由于唱词诗行长度的变化所致。该歌词曲之间是典型的“一对二”的关系。与《小黄马》“腔多词少”的特点相反，这首长调民歌却是“词多腔少”。与此相应，这首长调民歌曲调的主体部分是由陈述性的旋律型所构成的——它是由陈述性的——甚至可以说是宣叙性的上下两个乐句构成。上乐句对应第一句前一行唱词，落于下方的“商”音；下乐句对应第一句后一行唱词，落于上方的“商”音，上下两个乐句之间形成“同韵八度”的呼应，形成对仗结构的主体部分。上下句主体部分的前面是在“je”上唱出的一小节引子，后面则是一个扩展性的短乐句，是在衬词“ei—a—hö—je—hö”上的华彩性拖腔。其句式结

构为“引子＋上乐句＋下乐句＋扩展乐句”。

图 3—6 《老雁》旋律类型结构图



这首歌曲的旋律类型特征十分明显：引子和扩展句是华彩性旋律型；上下两个乐句都是一个较长的陈述性旋律与一个长音节奏的结合体。也就是说，这首歌中的华彩性旋律型在主体乐句的前后两侧，而不是像前面《小黄马》和《走马》那样夹于中间。

对此，我们可以总结出如下几点：一是陈述性旋律不能独立地构成乐句或乐节等结构单位，它往往与长音旋律结合，构成结构单元，或者发展至华彩性拖腔旋律；其次，长音旋律是不能独立地构成乐句或乐节等结构单位的，与陈述性旋律或华彩性旋律组合，才可构成相对独立的结构单元；其三，华彩性旋律能够独立地构成乐句或乐节，同时它可以与陈述性旋律或长音旋律组合，共同构成特定的结构单元。

三、长调民歌曲调乐段结构的附加部分

这里所谓的“附加部分”有广义和狭义之分，广义的附加成分包括了主体乐句之外的引子、扩展句、插入句等，它既包括乐段之外的结构成分，也包括乐段内部的从属乐句。狭义的“附加部分”则指一个完整的乐段结构之外的附加成分。也就是说，它只包括乐段之外的结构成分，而不包括乐段内部的从属乐句。这里我们采取狭义界定。

长调民歌曲调乐段结构的附加部分主要有引子和图日勒格两种。

（一）引子

在蒙古族长调当中，引子有着特殊的意义。在蒙古族一些地区，有无引子成了区别一些长调民歌体裁的重要标志。

在锡林郭勒地区，我们将长调民歌的引子称“je－hö”，这是由于引子是在衬词“je－hö”上演唱而得名的。在喀尔喀地区，将长调民歌分为“艾扎木・乌日汀道”(aijam urtu in daguu)、“乌日汀道”(urtu in daguu)、“伯色日格・乌日汀

道”(besereg urtu in daguu)三类。乌日汀道为一般长调,其数量最多,流传最广泛;艾扎木·乌日汀道音域辽阔、旋律幅度大、结构庞大,尤其是每首歌的前面都有一个“aya－je－hö”上演唱的引子,是该类歌曲的典型标志。据蒙古国音乐学家扎·巴达拉介绍,“aïjam daguu”之“aïjam”一词,便是长调民歌引子部分的衬词“aya－je”或“aya－ja－in”发生音变,成为“aïjang”,并最终成为“aïjam”——“艾扎木”,该词也就成了该特定体裁长调的标志性称谓。[①] 在喀尔喀地区“艾扎木·乌日汀道”是在那达慕大会或重大的宴会仪式上按照一定的礼俗规则演唱的。例如,前面所举《老雁》便是喀尔喀“艾扎木·乌日汀道”之一,这首歌曲是在“je”上唱起一小节的引子,之后进入正歌。

据扎·巴达拉的研究,过去喀尔喀地区的“艾扎木·乌日汀道”共有32首,目前其数量远远超出这个数字。[②] 在我国锡林郭勒、呼伦贝尔、阿拉善地区,带有引子的长调歌曲数量也不少。需要说明的是,并不是说凡是带有引子的歌曲,都是“艾扎木·乌日汀道”。在我国锡林郭勒、呼伦贝尔、阿拉善、鄂尔多斯、乌拉特地区的长调民歌中,也有不少带有引子的长调,但当地并没有所谓“艾扎木·乌日汀道”的概念。如,目前在锡林郭勒阿巴嘎－阿巴哈纳尔地区所传唱十首潮尔道,均带有“ze－e”、“je－hö”等引子。另外像《巴彦巴尔虎的下夜人》、《四季》、《如此美丽的阿拉善》等,也都是带有引子的长调曲目,而鄂尔多斯古日道[③]却以“图日勒格”作为引子。

---

① 参见[蒙古]扎·巴达拉:《蒙古族民间音乐》(蒙文),内蒙古人民出版社,2007年,第157页。

② 同上。

③ “古日道”,蒙古语“古日”含有“国度”或“朝政”的意思,“道”意为歌,是一种古老的民歌体裁。过去在我国的鄂尔多斯以及蒙古国喀尔喀地区,均有流传。其中,在喀尔喀地区,古日道是在佛教寺院中演唱的特定歌曲,其内容宣讲佛教典仪,诠释人生哲理,多为佛教高僧喇嘛之作,其音乐主要为长调。相传,鄂尔多斯地区寺院里过去也传唱着“古日道”的宗教歌体裁,据当地老人讲,此类歌曲源于宫廷,后蒙古王权衰微之后,流传于寺院,并在后来的时间里逐渐流入民间,成为一种民间音乐体裁。古日道的内容为歌颂朝政和佛法,感恩父母,歌唱家乡亲人或赞美骏马等;音乐属于长调体裁,其节奏自由舒展,音域宽广,音调辽阔悠长、高亢激越,乐段由上下两个大乐句构成,乐句内部的变化十分丰富多样,其风格高贵典雅、博大恢宏、庄严肃穆,展现了蒙元以来蒙古宫廷礼仪音乐以及宗教礼仪音乐的面貌,是蒙古族古典音乐之精品。鄂尔多斯杭锦旗沿河地区,是目前鄂尔多斯古日道尚有留存的地区。

引子在众人演唱的“乃日”仪式长调演唱中，具有重要的实用意义。一方面它带有呼唤性的音调可能引起众人的注意，宣明演唱的开始；另一方面引子的演唱，为众人的演唱提供一个统一的音高；再者一个地区的长调民歌引子，往往是一些固定的旋律因素和结构成份，它对熟悉该传统的歌手和群众来说，往往给他们以严肃、庄重的情感提示。

（二）图日勒格

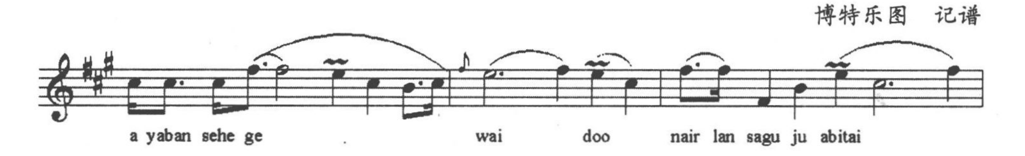
图日勒格是长调民歌一个独特而重要的附加结构成分。从字面上看，蒙古语“图日勒格”（türelge）一词字根“图日”（tür），在口语中该词有三种含义：一是“嵌入”或“闯入”；二是“生”或“派生”；三为“暂时”。该字的多层含义恰好说明了“图日勒格”一词的多层蕴含：首先，当歌手唱完一首歌后，所有参加宴礼的人接唱“图日勒格”；众人的“图日勒格”演唱结束后，歌手起唱下一首歌，从这个意义上讲，“图日勒格”是“嵌入”到歌和歌之间的连接部分。其次，在歌与歌之间，“图日勒格”起到承前起后的作用，它既是前一首歌“生”出来的，也是“派生”下一首歌的结构形态。其三，与“正歌”相比，“图日勒格”处于次要的、陪衬的地位，它只是歌与歌之间“暂时”嵌入的附属部分。

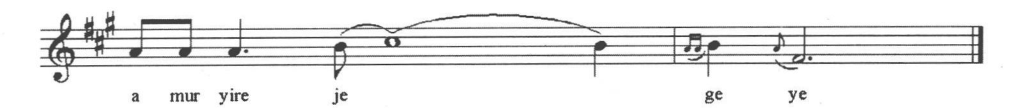
一个地区“图日勒格”只有一支，在“乃日”上由参加宴会的所有人共同合唱。它是由上下两个乐句构成的长调旋律形态，歌词只有两行，除了有一些“jirgaya”、“nairlaya”、“qengheye”（该三个词词意基本相同，可译作“欢欣吧”、“欢宴吧”、“欢乐吧”等）等单词以外，多数为没有实际词义的虚词。有些地区甚至干脆以“a、e、i、o、u”等蒙语字母作为唱词。下面列举两例。

谱例 3－21

乌拉特图日勒格

博特乐图　记谱
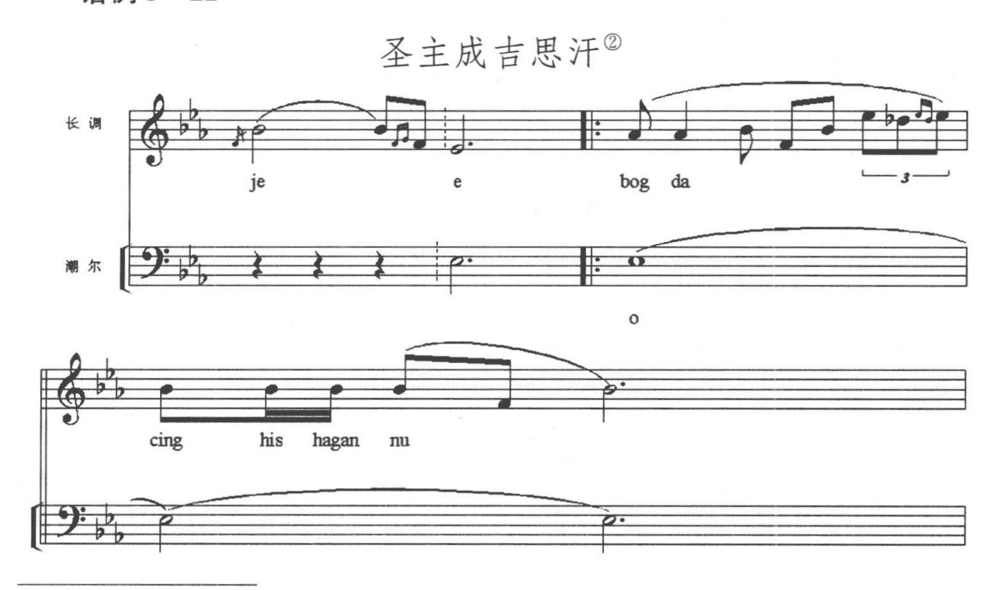




这段图日勒格的结构是“2+3”的结构形式，前面是具有引子性质的两小节旋律，后面3小节是一个连贯乐句。乌拉特宴会有着一套名曰“希鲁格道”(silüg daguu)[①]的宴会歌曲，按照严格的序列和规则演唱。演唱时，在歌曲和歌曲之间，或者一首歌曲的段落和段落之间插入图日勒格演唱。唱完一遍图日勒格之后，某一歌手起唱下首歌，众人随之唱和，从而使宴歌演唱成为一个连续不断的进行整体。其表演公式为：[A歌(或A段)+图日勒格+B歌(或B段)+图日勒格+C歌(或C段)+……]。

下面我们再看锡林郭勒潮尔道的图日勒格。
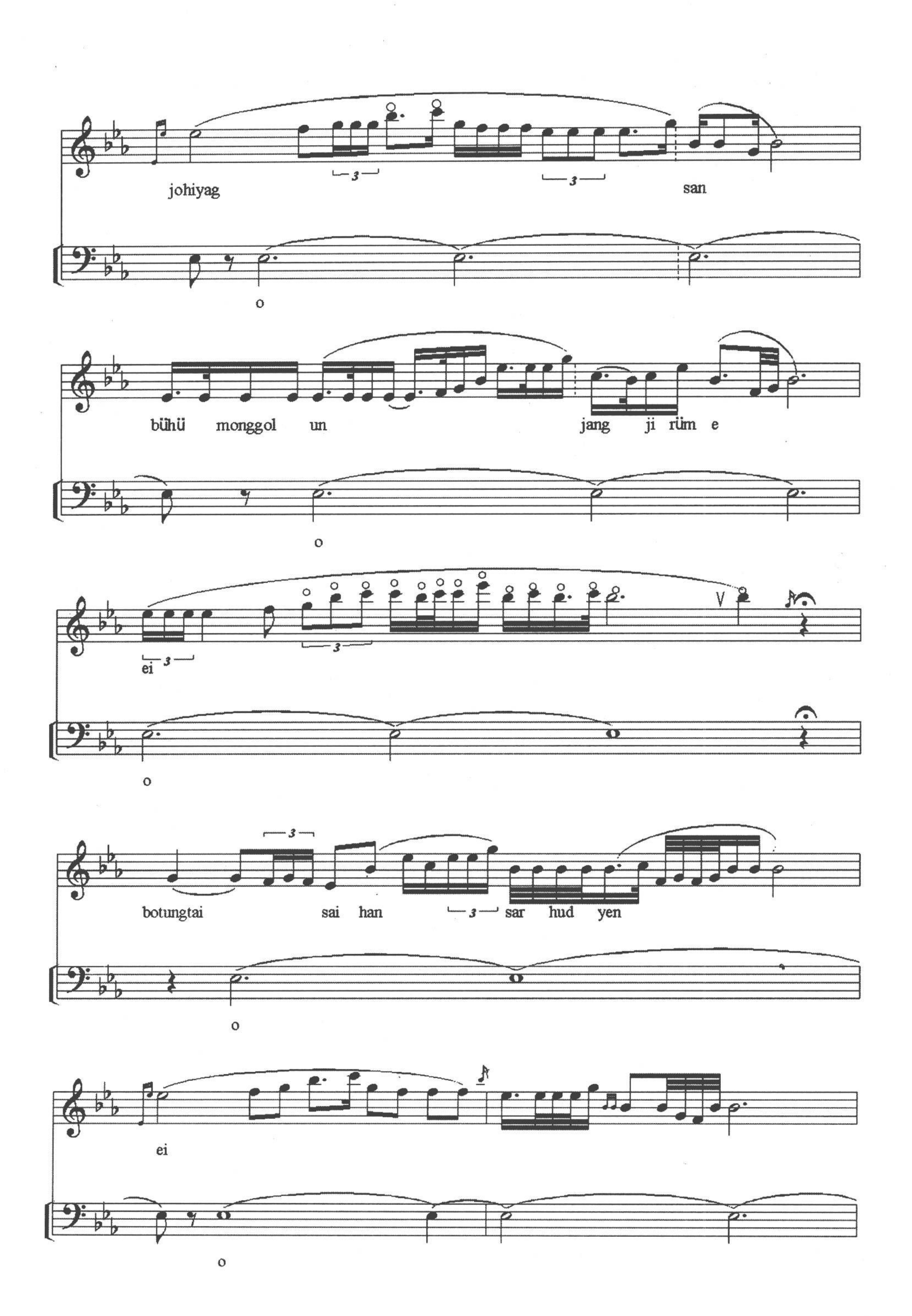
谱例3—22
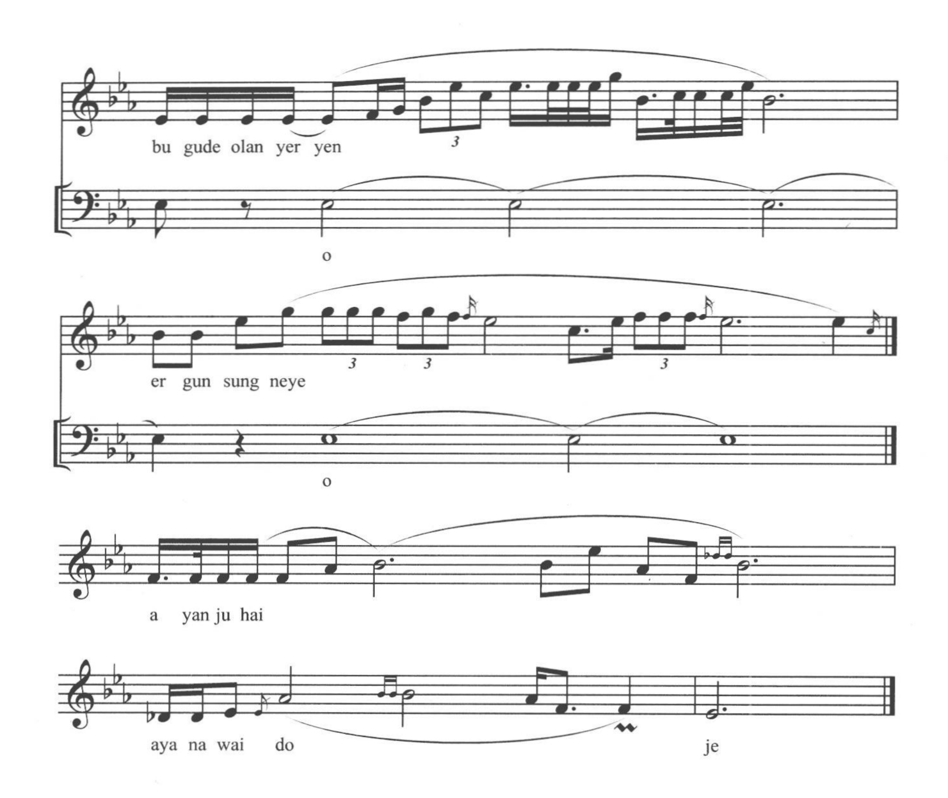
圣主成吉思汗[②]



① 民歌是乌拉特最主要的音乐体裁。乌拉特民间将民歌分为希鲁格道(silüg daguu)和花儿道(hüwar daguu)两种。希鲁格道包括赞颂佛法和朝政，赞美家乡风物景色，讴歌亲情友情的赞颂歌曲和训道颂德的训谕歌曲等两大类，其内容严肃、风格古朴，具有细腻、精致的特点，属于宴歌体裁。民间称希鲁格道是18世纪乌拉特文化巨擘梅日更葛根所创作，相传有81首，这些歌曲至今仍然流传在乌拉特人民当中。

② 《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》，人民音乐出版社，1992年，第55页。


johiyag
san
o
bühü
monggol
un
jang
ji
rüm
e
o
ei
o
botungtai
sai
han
sar
hud
yen
o
ei
o



（唱词译文：圣主成吉思汗创伟业，祖先的习俗世世传；礼仪盛宴酒为贵，咱们举杯来共欢。啊彦珠咳啊彦那外嘟哲。）


图 3—7　潮尔道演唱



《圣主成吉思汗》这首歌曲由引子、正歌和图日勒格三个部分构成。其中,引子为两小节,是宫调式“属音—主音”的进行,在虚词“哲”上演唱,是个呼唤性的旋律。正歌部分由上下两个大乐句构成,分别落于属音和主音上,形成“属—主”的功能性呼应。上下两个乐句分别由四个乐节构成。其中,上乐句四个乐节的落音均为属音,但是第一乐节落音为“属音—羽阶”,后三个乐节落音为“属音—徵阶”,从而形成同主音、不同宫系的调式对比。下乐句的四个乐节落音分别是“徵—徵—徵—宫”,与上乐句遥相呼应。正歌部分和图日勒格部分之间形成同主音、不同宫系的调式变换。正歌部分“主音—宫阶”,变成了图日勒格部分“主音—商阶”。潮尔道的图日勒格由参加宴会的所有人共同合唱,一段图日勒格过后,长调歌手和潮尔奇起唱第二段,如此往复进行。

在鄂尔多斯地区,图日勒格不仅在歌与歌,段与段之间演唱,而且有时在宴歌开始之前,作为引子来演唱。例如,古日道的演唱便是这样的形式。起唱之时,先是由乃日长者(nair un ahalagqi,宴会长者)起唱图日勒格,众男性和之,进入正歌后参加宴会的所有人共同演唱。

总而言之,长调民歌除了正歌之外,还有引子和图日勒格等结构附加成分。这些成分并不是随意加入的,而是通过长期的演唱实践中具有了特定的结构意义,甚至成了某一特定体裁的标志。

四、关于长调的曲调与曲调框架
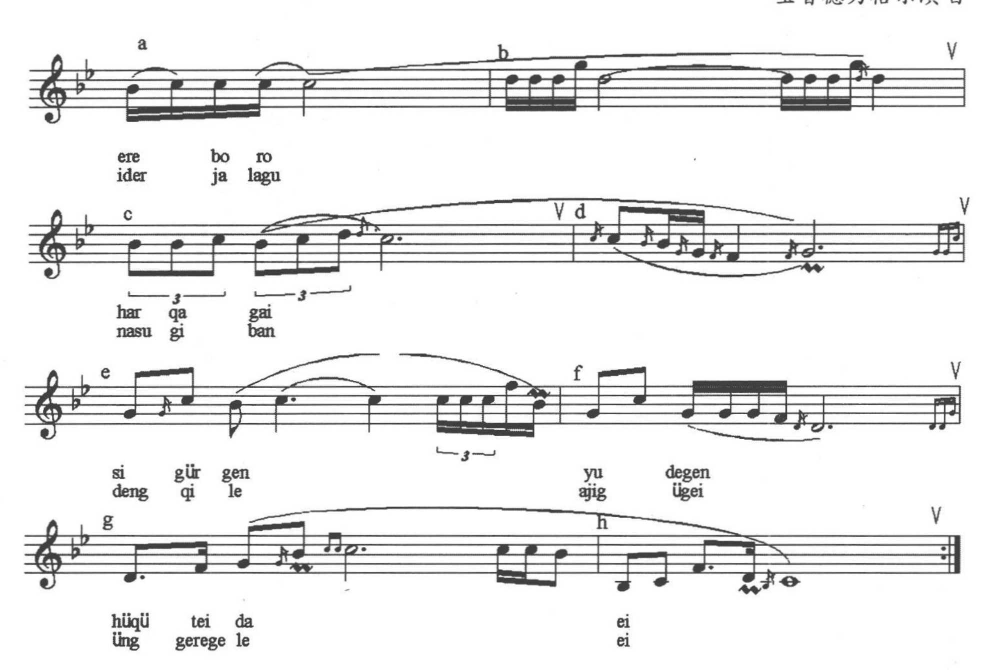
长调民歌的曲调是程式性与即兴性高度融合的旋律结构。所谓程式性,是由于长调民歌具有特定的腔词组织模式和旋律发展模式,这是口传音乐表演的思维基础,同时也是口头文本建构的基本形式。所谓即兴性,主要是指因演唱者、语境等因素而表现在时值因素上的自由性和旋律细节上的可塑性特征。

下面两首《褐色的雄鹰》谱例,分别来自蒙古族长调巴尔虎风格的杰出代表宝音德力格尔的演唱和蒙古族长调乌珠穆沁风格的杰出代表莫德格的演唱。

谱例 3—23

褐色的雄鹰①

宝音德力格尔演唱



（唱词译文：褐色的雄鹰，俯冲时候最有力量；年轻轻的时光，无为虚度很遗憾。）

这首歌曲的每段唱词由两个句子构成。唱词与曲调之间形成“一对二”的关系。音乐曲调由上、下两个大乐句构成，每个大乐句又分为前后两个乐节，除最后落音以外，每个乐节的落音都有甩腔。上乐句落音为调式主音“商”，经过具有补充性质的拖腔，迂回至调式属音“羽”，从而营造出不稳定感；下乐句落音是上方主音，却经过补充性的拖腔，迂回至下方主音，具有重申和强调主功能的意味。从整体上看，这是一首典型的迂回跌宕式的旋律进行：上、下每个乐句的前一乐节是向上迂回进行，后一乐节则是向下回荡进行，从而造成富有张力的旋律进行。
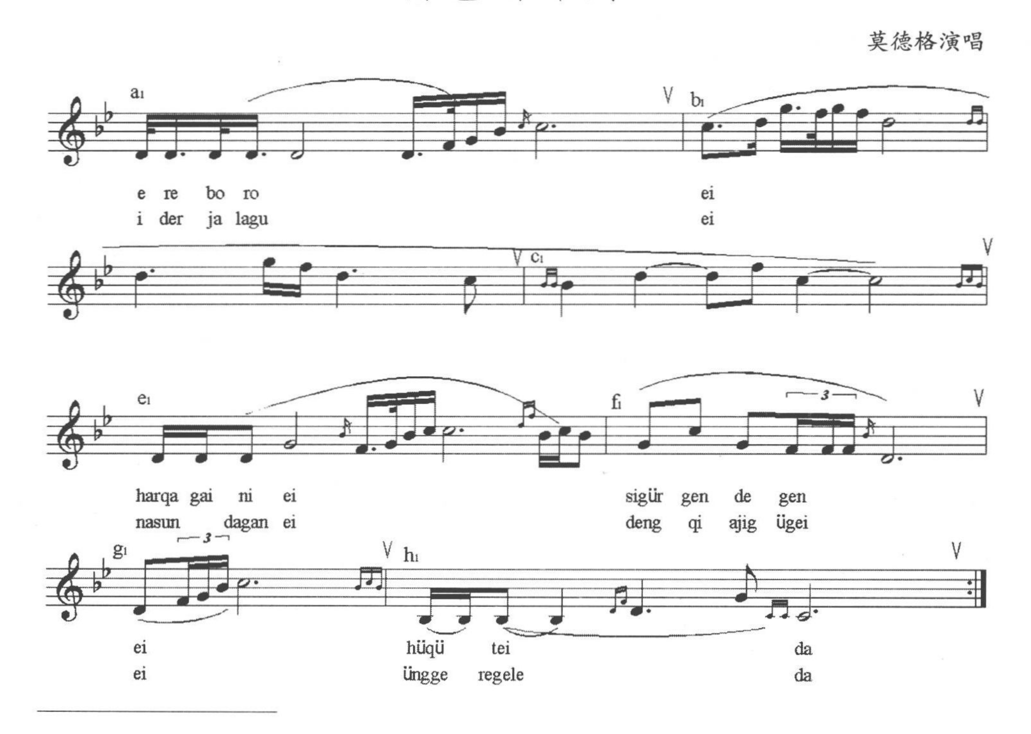
① 博特乐图主编：《蒙古族经典民歌鉴赏》（蒙文），内蒙古大学出版社，2007 年，第 56 页。

图 3—8 宝音德力格尔和莫德格



谱例 3—24

褐色的雄鹰[1]

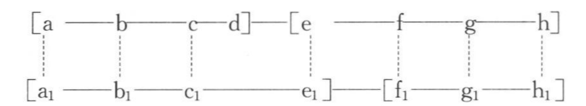


① 博特乐图主编:《蒙古族经典民歌鉴赏》(蒙文),内蒙古大学出版社,2007 年,第 57 页。

该歌上、下两个乐句落音均为调式主音“商”，而两者间构成同韵八度的呼应。在上乐句的三个乐节和下乐句的三个乐节中，除下乐句前一乐节之外，其余乐节落音均为“商”，下乐句前一乐节落音为“角”，但是紧接着出现过渡性乐节，音调即刻进行至上方主音。因此，从整体上看这首歌的音乐曲调是在上、下方主音的不断互动和对比中延展进行的。

我们发现，宝音德力格尔和莫德格两位大师演唱的《褐色的雄鹰》，来自同一个曲调框架。乐谱上我们对构成短句或乐节的结构部分进行了划分，发现二者的旋律材料和它们的组合序列是基本一致的。

图 3—9 《褐色的雄鹰》宝音德力格尔演唱版和莫德格演唱版旋律结构比较图



可见，两个演唱版本中的“$a-a_1$；$b-b_1$；$c-c_1$；$e-e_1$；$f-f_1$；$g-g_1$；$h-h_1$”，都是彼此相对应的结构因素，只是莫德格演唱版中并没有出现与宝音德力格尔演唱版“d”材料相应的成分而已。但这足以说明二者来自同一个曲调框架。

然而，由于两位演唱者对歌曲的处理彼此不同，使得腔词关系方式出现较大差异，并进一步导致了旋律形态的改变。在宝音德力格尔的演唱中，旋律“a、b、c、d”与唱词第一句第一个“一口话”——“ere boro harqagai”对应，构成大上句；旋律“e、f、g、h”与第二个“一口话”——“sigürgen degen hüqütei”相对应，构成大下句。而在莫德格的演唱中，与“ere boro harqagai”对应的是“a_1、b_1、c_1、e_1”，构成大上句；而“f_1、g_1、h_1”对应“sigürgen degen hüqütei”，构成大下句。可见，同样的材料在不同歌手的演唱中分配方式是不同的。在宝音德力格尔版中“e（e_1）”短句与唱词第二个“一口话”之“sigürgen”相匹配，为大下句的组成部分；而在莫德格的演唱中，该短句与唱词第一句第一个“一口话”之“harqagai ni”相匹配，因而是大上句中的一个组成部分。在宝音德格尔的演唱中，华彩性旋律和长音旋律依附于陈述性旋律之后，不具有独立的意义；而在莫德格演唱版中，在上、下两个大乐句之前后两个短乐句之间分别夹入了一个相对独立的华彩

性旋律短句，其中上乐句的夹入乐节是第一乐节的延伸，下乐句的夹入成分起到承接前一乐节，承起下一乐节的连接作用。另外我们还看到，在宝音德格尔的演唱中，“a、c、e、f、g”与实词对应，而“b、d、h”却是在从实词末音节延伸出来的尾韵上作华彩性拖腔；在莫德格的演唱中，“a_1、e_1、f_1、h_1”对应实词，而“b_1、c_1、g_1”对应衬词，可见，两个版本词曲结构的匹配和布局方面有着较大的差别。这不仅是呼伦贝尔和锡林郭勒不同的地域风格和演唱传统所致，而且也因两位歌唱家个人的演唱习惯和个性化处理方法所致。

我们对《北方的山梁》、《金色圣山》、《孤独的驼羔》等长调民歌的不同演唱文本进行比较后发现，其情况与以上两种版本《褐色的雄鹰》的情况十分相似。它们说明了如下原理：长调民歌的曲调是在高度程式性基础上的即兴，因而它是稳定性与变异性的辩证统一体。对于长调演唱者而言，他们在演唱当中受到三种因素的影响：首先是长调民歌腔词关系是演唱者对歌曲进行总体把握的基础。腔和词是彼此互动，相互制约的因素，长调旋律的自由性必须建立在“依字行腔”的前提下，并受到唱词逻辑的支配。其次，曲调框架是演唱者音乐思维的基础，某一具体的音乐旋律的布局和发展，都要建立在演唱者对曲调框架进行把握的基础上。其三，任何一首长调都由陈述性旋律、华彩性旋律和长音旋律组合构成，因而在演唱中不但要掌握三者的演唱技巧，而且要具备自如组织的能力。

五、长调民歌结构在口头演唱中的实践意义

乔建中在总结两句体旋律类型在中国传统音乐旋律结构形态中的基础性意义时说“作为中国传统音乐的一种常用结构，两句体所涉及的范围，已经有汉族及少数民族民歌、戏曲音乐、说唱音乐等多种门类。而且，进一步说，许多四句结构乃至五句、多句结构的传统曲目，也都是建立在两句体之上的。足见在这种貌似‘简单’，实则多变，用途广泛，功能丰富、表现力极强并以深厚文化渊源作背景的结构原则及结构形态中，一定蕴含着某些我们至今还未认清的深奥规律。”[①]两句体结构“在中国传统音乐研究领域，它既是被众多音乐体裁使用的基本结构形式，也成为一种具有中国传统文化特征的具有代

---

① 乔建中：《两句体的旋律类型简论》，载《音乐研究》，2003 年第 3 期，第 18 页。

表性的音乐思维模式。同时,它还以多样化的旋律类型,体现出中国民间旋律'统一—变化'的衍生规律和美学特征。"[①]长调民歌对仗结构的本质是两句结构,因而我们可以将乔建中对两句体民歌旋律类型的总结,用于对长调民歌结构特征的思考之上。

正如乔建中所言,两句体结构不仅是一种基本的结构形式、旋律类型,同时它也是一种具有代表性意义的音乐思维模式,在口传音乐演唱实践中,具有重要的实用意义。而在具体的长调民歌演唱实践中,词曲段落是歌者首先需要把握的方面。对于演唱者而言,唱词和曲调并非彼此孤立的,而是一个整体结构,但是较之曲调段落来说,唱词段落更容易辨认,因而在演唱中往往以唱词段落作为辨别结构的基本单元。然而,诗句对于演唱者来说,也是一个重要的结构辨认单元。在长调民歌腔词关系的典型形式里,两个诗句往往构成一个完整的段落结构,并与曲调之间形成"一对二"的结构关系,从而一个诗句往往与一个完整的乐段结构相对应。这对于演唱者而言,演唱一句便是完整地演唱了一遍曲调。诗句是句意单位,诗行则是听觉上反复出现的律动单元,它是具有相同步格和韵式的程式化再现。在长调民歌具体演唱实践当中,段落和诗句最终分解为诗行,因而诗行在歌唱者的思维中具有基础性意义。从以上分析中看出,诗行对应乐句——其基本形式是一个诗行对应一个乐句,而一个乐句分为两行诗,对应两个大乐句,构成"大上句—大下句"对仗结构。因此在具体演唱中,唱词的一个诗行便是结构上的律动单元,与曲调结合构成一个完整的大上乐句,诗行结构再次律动便可形成大下乐句。也就是说,长调演唱者对歌曲结构的把握主要是基于对唱词结构的把握之上。

通过以上分析我们看到,长调民歌的三种旋律类型是按照一定的程序和规律组合而成的——它具有高度的程式性特点。总体上看,长调民歌的演唱起始于陈述性旋律,用陈述性的音调快速地将实词唱出,然后用词尾延伸出来的音节或衬词进行拖腔,从而形成抒情性的长音旋律;华丽点缀式的描绘性装饰旋律伴随着抒情性的长音旋律而生。陈述性语言旋律短促而富有开

---

① 乔建中:《两句体的旋律类型简论》,载《音乐研究》,2003年第3期,第17页。

放性。长音旋律舒展辽阔，它是由语言节奏延伸而出，从形象上看却与它形成鲜明对比。在具体的口头演唱中，长调民歌“陈述性旋律—华彩性旋律—长音旋律”的进行结构混为一体，盘互交错，形成一个延绵不停、流连不止的旋律进行状态。因此，我们看到长调民歌纷繁复杂的形态背后，其实是一种高度简练而程式化的结构和规则在支配。演唱者只要清晰地把握住作品的结构，并能够熟练地运用三种旋律类型以及相关的演唱技法，便是掌握了一首作品。这便是“长调思维”的关键所在。

引子和图日勒格在长调演唱中的实践意义也是十分重要的。正如前面所述，引子不但是体裁的标志，在群众性演唱中它还起到提示、号召、引领的作用。“图日勒格”不仅有音乐形态意义，又有行为模式的结构意义，而在乃日上，它是歌手与群众之间进行互动的一种特殊的行为符号。[①] 图日勒格将歌与歌连接起来，构成一个完整的进行整体，同时通过图日勒格的演唱，歌者与听众彼此互动，完成礼俗角色的转换与音乐行为的展开。

第四节　比较与引申

以上我们以长调民歌、胡仁·乌力格尔为例，从腔词关系及其结构的讨论作为切入点，讨论了蒙古族口传音乐抒情体裁、叙事体裁不同的音乐形态特征以及它们共同的口传性特征。通过音乐本体构成中的唱词与曲调这两种核心因素的关系探讨，我们观察了两种因素在口头表演中的关系方式及其构成原理。这种讨论对于我们透过纷繁复杂的口传音乐现象来认识和把握口头表演的基本机理以及口传音乐思维的一般特征是颇有裨益的。

下面，我们把以上总结到的认识进一步引申，对蒙古语诵经调音乐的腔词关系的基本形式进行一番讨论。

一、蒙古语诵经调的由来

自16世纪始，藏传佛教全面渗入到蒙古族社会生活的各个领域。其最

① 博特乐图：《蒙古族宴礼与宴歌演唱习俗》，载《民族艺术》，2007年第1期，第67页。

直接的结果之一是佛教文化作为一种崭新的文化形态出现在蒙古草原上，与蒙古族原有文化融汇贯通，形成了相对独立又彼此互动的两条文化干流。实际上，佛教刚传入蒙古地区时确实受到了蒙古族固有文化的强烈排拒。其主要原因是藏传佛教作为一种内涵丰富、体系严密、内容庞杂的文化模式，从形式到内容充满着异文化色彩，从而与蒙古族传统文化相互抵触。为此，蒙古地区佛教内部出现了两派：以希日巴喇嘛为首的一批保守派高层喇嘛主张把藏传佛教原原本本地搬挪过来，而涅只·托因（1557－1653 年）为首的革新派却极力主张对佛教文化进行全面系统的民族化改革。而且他们在 17 世纪初开始了对佛教经文的翻译工作。涅只·托因圆寂后，他的大弟子迪弩瓦、大学者乌固力衮达赉、大翻译家诺门达赉等喇嘛学者遵照他的遗愿，在乌拉特西公旗梅日更召（现属包头市西郊哈业胡同梅日更嘎查），有组织、有计划地翻译注释佛教经文。这迪弩瓦就是后来的一世梅日更葛根。

图 3—10　梅日更寺法会



“梅日更葛根”之“梅日更”为佛号，“葛根”为“活佛”，到 1971 年最后一世葛根圆寂，共传袭八世。各世梅日更葛根都是学识渊博的大学者，他们把佛教经文的翻译和藏传佛教的民族化工作当作自己的使命，为此呕心沥血，成功地开启了用蒙文唱诵佛教经文的先河。梅日更召也因此成为蒙古地区几千座寺院中为数不多的坚持用本民族语言诵经的佛教寺院。而且通过历代

梅日更葛根的努力，形成了自己独特而完善的蒙古语诵经传统，并以梅日更寺为中心，向外扩至乌拉特西公旗其它一些寺院以及鄂尔多斯、科尔沁右翼各旗、喀尔喀等地区的一些寺院。

从涅只·托因到二世梅日更葛根，虽然完成了大量佛教经文的蒙文翻译和注释工作，但是由于梵、藏语诗词格律与蒙古语诗词格律间有着较大的差异而始终未能将翻译好的经文与具体的口头诵经实践成功结合起来。这一难题到了三世梅日更葛根罗桑丹毕坚赞时得到了解决。

二、均整“沙德”以及蒙语诵经实践

三世梅日更葛根(1717－1766年)，本名不为后人所知，法号罗桑丹毕坚赞，①康熙五十六年(1717年)出生于乌拉特中公旗一个普通牧民家里，康熙六十年(1721年)继葛根世位。梅日更葛根在乌固力衮达赉、诺门达赉等大学者的精心教导下，从小精通蒙、满、藏、梵、汉五种语言文字，通览佛教经书，成为一名杰出的喇嘛学者。② 如何在语系归属不同的两种语言传统之间找出切合点，使蒙文诵经既不偏离原貌，保证其完整性和佛教诵经特有的风格神韵，又符合蒙古语言特征，将众喇嘛的诵唱节奏整齐到规范化的节奏模式中，达到吟诵节奏及声调的统合效果？为了解决这一问题，梅日更葛根从唱词和曲调两方面入手。

首先，他意识到首先需要解决的是如何将众喇嘛的诵唱进行整齐、统一的问题。因为，佛教诵经是一种群众性实践，没有可供遵循的节奏律动，众声无法统一，从而可能使整个诵唱杂乱无章。为此，三世梅日更葛根在蒙古语诵经中创造性地运用了一种叫“均整‘沙德’”(šad tegsilehü)的方法。“沙德”(šad)，本为藏语，乌·那仁巴图认为“音节”或“节奏”。③ 纳·赛西亚拉图则

---

① 乌拉特民间平常所说的“梅日更葛根”，实际是仅指三世梅日更葛根，而其他各世梅日更葛根却在前面加之世号来辨别，如，一世梅日更葛根、八世梅日更葛根等。因此，大多数著述延用了这种表述方式，如未注明世号，“梅日更葛根”仅指三世梅日更葛根，本文也采取这一提法。

② 梅日更葛根:《钻石鬘》，载于额尔德尼《蒙古查玛》(蒙文)，民族出版社，1997年，第12页。

③ 乌·那仁巴图:《蒙古学研究撷要》(蒙文)，内蒙古文化出版社，1991年，第219页。
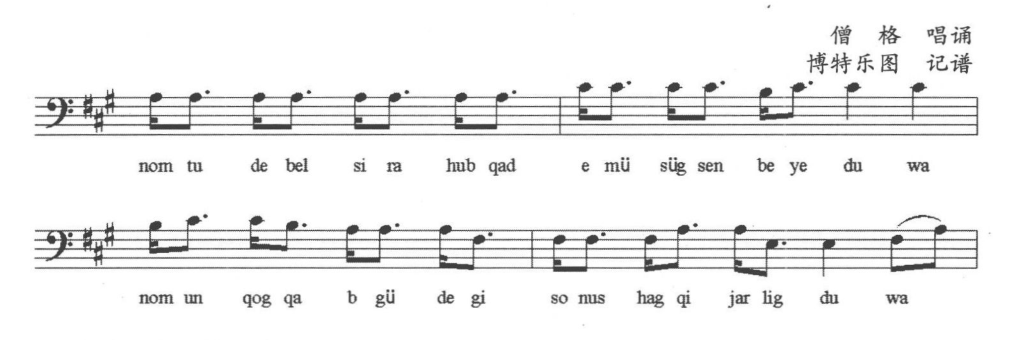
认为沙德便是“诗行”，故“均整沙德”就是诗行的调整。[①] 包·达尔汗解释说“诗歌中每一行的固定律动节奏以及每一律动所包含的固定的音节数目。[②] 按照这些解释沙德包含两个层面的含义：一是沙德是一个等于“行”的结构单元，构成某一诗歌的各行都有一个共同的律动模式。二是这些律动模式的形式类似于律诗，其格律严密，要求诗句中的音节整齐划一。

我们都知道，汉语里一个字恰是一个音节，诗句的长短以字数为标准；而蒙古语是一种音节语言，一个字往往由几个音节构成，因而诗行的长短不以字数或字母数为标准，而是以音节的数目为标准的。也就是说，蒙古语的每个单词是可以进一步拆分为音节的，同样音节也可以进行压缩整合。正是由于这种特征，就可以按照拆分或者整合的原则，通过对字数不均等的诗行音节数进行均整，使不同的诗行达到统一的律动，从而造成听觉上的均衡整齐。梅日更葛根便是将蒙古诗歌的这种规则，巧妙地运用于诵经当中，根据蒙语诗歌的格律特点和蒙语音节的分节规则，对诗行内音节、格律、音步等进行均整，将音节重音、音步律动与诵经音乐的节拍节奏匹配起来，从而解决了他的前辈们所未能完成的蒙古语诵经的实践问题。请看下例。

谱例 3—25
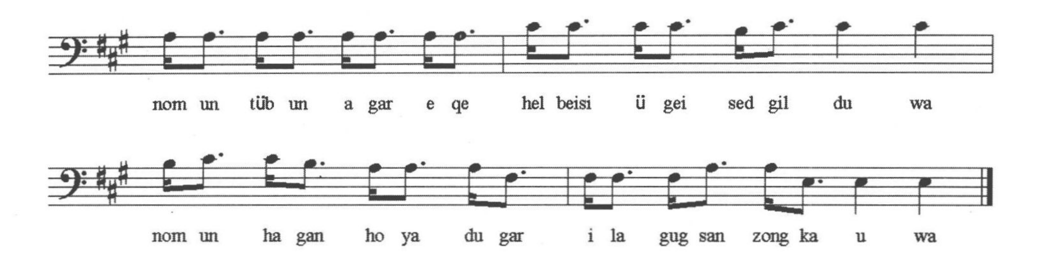
宗喀巴颂

僧　格　唱诵
博特乐图　记谱



① 纳·赛西亚拉图：《梅日更葛根诗歌之“均整沙德”以及蒙古律诗的定型》，载乌·那仁巴图、巴·蒙克主编《梅日更葛根研究文集》（蒙文），内蒙古文化出版社，1997 年，第 157 页。

② 包·达尔汗：《蒙古佛教音乐文化的多元性》，宗教文化出版社，2002 年，第 177 页。



蒙语音节又分为长音节和短音节。长音节和短音节的组合关系以及在吟唱中的强弱关系构成了吟诵体音乐的节奏律动特征。均整“沙德”，实际上是通过均整诗文的重音和音步，将诗文按音节规律分解后，再度组合成新的律动单位，统合到均分律动的节奏上。以下是前面谱例《宗喀巴颂》的唱词：

nom tu | de bel |si ra |hub qad |e mü|süg sen| be ye | du wa |
nom un| qog qa | bü gü |de gi| so nus | hag qi | jar lig| du wa|
nom un | tüb un | a gar | e qe | hel bei|si ügei | sed gil | du wa|
nom un | ha gan| ho ya | du gar| i la| gug san | zong ka | u wa|

一段经诗共 4 行，分别由 7、8、10、6 个单词构成，而每行均包括 8 个“沙德”，一个“沙德”由一个重读音节和一个轻读音节所构成。曲调是一个由两小节构成的两个短乐句的不断重复；每一遍曲调对应两行诗，因此两遍曲调上完成一段诗的诵唱。音乐曲调在一个节拍上有一个强位置和一个弱位置，这正好与“沙德”的“重—轻”律动是一致的。也就是说，一个“沙德”前后“重—轻”两个律动单元，正好与音乐曲调一拍上前短后长的“强—弱”节奏循环位置相对应（每个乐句最后两拍，可看作是一个律动单元的扩大）。这种唱诵方式，可将不同长度的诗行放置在一个固定化的节奏律动中，使得在口头唱诵中，长一点的单词“缩短”了，短一点的单词“伸长”了，使那些长短不一的诗行在听觉上显得整齐均匀。这一方面予诵唱以音乐的律动美感，另一方面则能保证众喇嘛的诵唱整齐同声。可见，均整“沙德”不仅有美学意义，也具有十分重要的实用性。

通过均整“沙德”，梅日更葛根既解决了蒙古语诵经实践问题，又在保证佛教诵经音乐原来风貌的前提下，创造性地结合蒙古族民间祝赞词、祈祷词和民歌的吟唱规律，创编出了富有民族风格的诵经曲调。如，所说前面《宗喀巴颂》是梅日更寺“十颂”中的一首，赞颂黄教创始人宗喀巴，所说其曲调是他亲自谱曲的。该曲原来语言文体方面欠妥，梅日更葛根将它重新编订，均整“沙德”，配以节奏和音调。当地老喇嘛用藏语、蒙语分别吟唱《宗喀巴颂》，其曲调及风格韵味截然不同。[①] 三世梅日更葛根为不同的经文，配以不同风格的音乐曲调，使其更具民族风格。例如，《驱鬼经》《金刚经》《大黑天咒语》《法王咒语》《五护法共驱魔经》《法王警告》等经文，其诵唱速度紧凑，重音突出，情绪激昂，气氛热烈，甚至出现此起彼伏、交错重叠的多声唱腔；《宗喀巴颂》《玛尼经》《阎曼德迦颂》《十一面玛尼观音颂》《长寿佛颂》《弥勒佛颂》《释加牟尼颂》《药师喇嘛颂》《吉祥天女祈祷经》等经文的诵唱却速度中庸，情绪安详平和。另外，三世梅日更葛根创造性地赋予了蒙古语诵经调音乐以特定的宗教象征意蕴。这主要表现在诵经调曲尾的自由拖长音上。有两种情况：一种是上扬迂回的拖长音，一般用于“赞颂类”、“祈祷类”经文的诵唱中，营造出一种虔诚敬仰的宗教氛围；另一种是平缓下滑的拖长音，用于“驱鬼”、“咒语”等经文的结尾处。佛教观念中“上”指连天和神佛，“下”指地狱及鬼魔。因此上扬的拖腔象征对天和神佛的崇敬和接近，下滑的拖腔则象征对妖魔鬼怪的忌讳和驱离。这里，三世梅日更葛根将佛教观念中的“天地”、“佛魔”及蒙古族哲学观念中的“善恶”二元对立观，用音乐予以象征表现。这也是梅日更等蒙古语诵经音乐的又一个独到之处。

三世梅日更葛根均整“沙德”的成功实践以及蒙古语诵经音乐曲调体系的创立，是蒙古语诵经调基本形成自己的民族特色，并走向成熟的标志。但是，由于种种原因，蒙古语诵经实践未能在更广泛的范围里得到推广，而只是保存在了梅日更寺等为数不多的几个寺院中。目前，梅日更寺是尚存惟一一座用蒙古语诵经的寺院。

---

① 根据梅日更寺喇嘛嘎鲁的采访。

图 3－11　梅日更寺的蒙语诵经
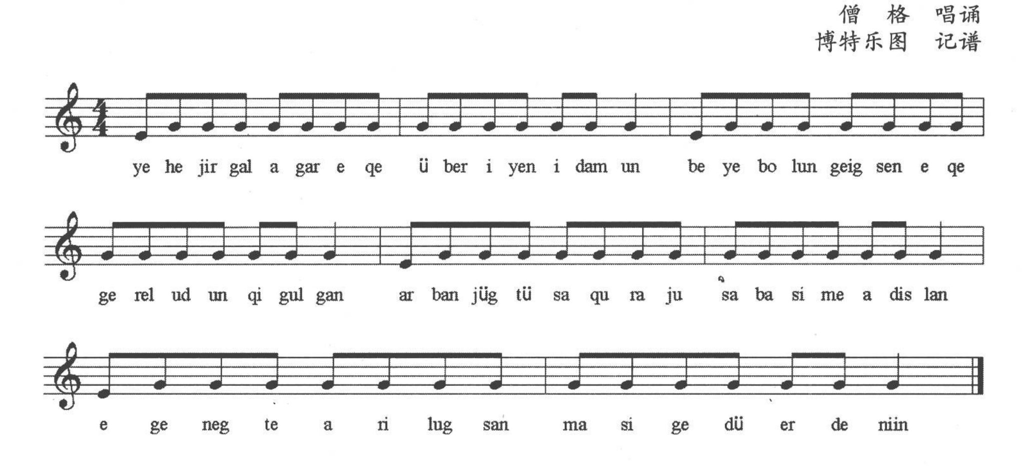


三、蒙古语诵经调腔词段落关系

除了"一对二"的典型关系之外,"一对四"甚至"一对多"的关系在佛教诵经调中十分普遍。

谱例 3－26

喇嘛尤卡经
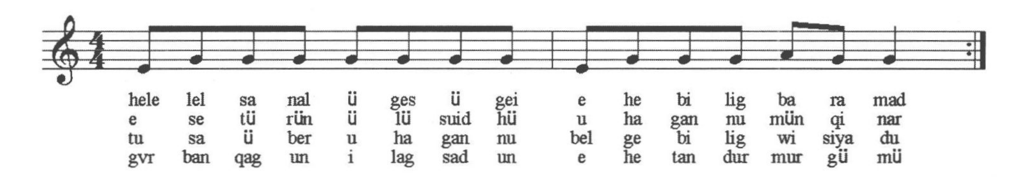


"尤卡"为梵语,意为"修行"、"修道","喇嘛尤卡"便为"喇嘛修行经",分有大小"喇嘛尤卡",该经文表达了对黄教创始尊者宗喀巴的尊崇。该经文四

行为一段，有数十段之多，是在由两小节短小乐句上的不断反复。

下面这段蒙古诵经调唱词段落和段落之间，句子和句子之间平行关系，它们是在一个具有垛句性质的两小节短句上反复叠唱而成的。

谱例 3—27

《毕力格巴日米德》序唱



以上我们讨论了蒙古语诵经调腔词关系问题，以梅日更寺创立蒙古语诵经调的实例出发，探讨了均整“沙德”及其蒙古语诵经传统中的实践意义。蒙语诵经调是一个繁杂而自成体系的传统，这里只进行了一些初步的讨论。关于蒙语诵经调及其腔词关系问题，既是语言学领域的，同时也是民族音乐学领域的重要课题，日后应进行深入系统的研究。

对音乐学而言，“音乐首先是音调组织的自我指涉系统，类似于语言的句法，其次才是社会语义或语义影响的一种表达方式。”①音乐的研究，脱离不开音乐本体的研究，而且它应该是民族音乐学研究中的重中之重。而口传音乐本体的讨论，应该将其放置在它所流动运作的环境和过程中进行观照。因此我们不但要考虑音乐构成的内容形式和结构，同时应该考虑“这种内容形式和结构是如何形成的？”“其原因是什么？”等问题。从而通过人的音乐实践来观照音乐构成的基本原理。腔词关系的讨论牵连着口传音乐实践和理论的诸多问题，而其背后就是人们特定的音乐思维方式以及音乐行为模式。

---

① ［美］麦克尔·赫兹菲尔德：《什么是人类常识》，刘珩、石毅、李昌银译，华夏出版社，2005 年，第 307 页。

第四章　口传音乐的互文性

——以英雄史诗与叙事民歌为例

从浩如烟海的中国各民族民歌当中，我们总能够发现多首歌共有一个曲调，或者是同一个唱词配以不同曲调的现象，有学者将其称为“同宗民歌”。[①] 再进一步观察之后我们发现，在蒙古族口传音乐中这种“共享”现象不只是在唱词与唱词或者是曲调与曲调之间，而且在故事、歌、程式等层面上均有广泛表现。

那么，这种现象背后的原理和机制是什么？也就是说它为何存在？如何存在？它对于口传来说其意义是什么？具有什么样功能？它又是如何与人类的音乐思维和行为相联结？下面我们以此为出发，引入文学研究中的“互文”的概念，对口传世界中音乐文本之间的关系问题进行讨论。

第一节　互文及其在口传音乐中的意义

一、互文的概念

就像洛德所言，“我相信人们一旦了解到口头创作的事实，便不再会去寻

① 参见冯光钰：《中国同宗民歌》，中国文联出版公司，1998 年。

找某一部传统歌的原创文本。就某一方面来说，每一次的表演都是一次原创。从另一方面来看，人们不可能追溯许多代歌手们的工作，追溯到某一位歌手第一次演唱某个特定歌的那一刻。”[①]寻找一首口传音乐作品——某个歌曲、曲目、乐曲、唱段的“原文”、“母体”、“宗歌”的工作几乎是徒劳的。因为，所有的口头作品自它第一次被唱出开始，便处在了无限变换流动的情境关联当中，已经注定人们无法捕捉住其原初的面貌。那么，既然“母体－变体”的解释模式不能够阐明口传音乐本身的传播特征和创作－流布规则的话，那我们又如何看待那些由同一个曲调框架所生成的具体曲调之间的关系问题呢？下面我们不妨借用文学研究中“互文”的概念进行讨论。

这里所谓的“互文”或“互文性”(intertextuality)是结构主义和后结构主义思潮时出现的文本理论，目前已经成为文学理论和文化研究中使用率最高的术语之一。虽然学界对它的界定略有不同，但这一概念主要是用来表示文学作品之间相互交错、彼此依赖的联系，指文学表述中携带或重复、引用他人的言语及其涵义所形成的关系。[②] 从这种意义上讲，“互文”用来表示两个或两个以上具有共性材料的体裁或作品之间的关系。

索莱尔认为，自从有了人、有了写作以来，世界上只有一本书，这本书是一部冗长的、唯一的、不间断的、未完成的、无法完成的、无名称的文本。换句话说，世上从来就没有一本一成不变的“神作”。[③] 一切作品都是受其他作品的启发而产生，它是对事先就存在的作品“世界”的一种反应，这个世界因而就以自己的言语作为语言而存在着。[④] 俄罗斯著名民间文艺学家普罗普在对神奇故事的研究中发现，功能项极少，人物极多。神奇故事有种双重特性：一方面，是它的惊人的多样性，它的五花八门和五光十色；另一方面，是它亦

---

① [美]阿尔伯特·贝茨·洛德:《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004 年，第 144 页。

② 参见[法]蒂费纳·萨莫瓦约:《互文性研究》，邵炜译，天津人民出版社，2003 年，第 1—34 页。

③ 参见王瑾:《互文性》，广西师范大学出版社，2005 年，第 33 页。

④ [英]特伦斯·霍克斯:《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海译文出版社，1987 年，第 102 页。

很惊人的单一性,它的重复性。[①]

我们看到,口传音乐一方面它千奇百怪,五彩缤纷,另一方面它如出一辙,千篇一律。在无限多样的形式背后,往往有一种固定的结构在支配。口传音乐千变万化的形式往往与程式、主题或典型场景、套语、故事模式以及曲调框架等固定结构相连接,而正是由于此,使得歌与歌之间以某种共同的因素所联结起来,文本与文本之间便有了千丝万缕的"互文"关联。具体而言,所谓互文关系便是指文本与文本之间的关系,它表现在内容、故事、唱词、曲调等材料共享上,并表现为内容风格上的类同性以及形式外显上的近似性。

二、程式、主题与互文

在第一章和第二章当中,我们详细论述了程式、主题等概念的口传性特征,同时讨论了程式句法在蒙古族口头艺术演述中的实用性意义以及它们的具体表现。下面我们通过程式与互文、主题与互文等概念之间关系的讨论来进一步探讨程式与主题在具体的口头艺术中的运用情况及其彰显出来的意义和功能。

(一) 程式与互文

通过前面章节的论述我们看到,无论是英雄史诗、胡仁·乌力格尔、叙事民歌、好来宝等叙事体裁,还是长调、短调民歌等抒情体裁,演唱中歌者所依据的基本单位不是单词,而是"程式"——蒙古族口头艺术唱词建构的基本单元。下面我们以英雄史诗和叙事民歌为例,讨论蒙古族口头说唱艺术当中的互文现象,探究其背后的口头原理及其口头演唱中的实践意义。

我们对《阿拉坦舒胡尔图汗》[②]一书中所收录的九部史诗的序唱部分进行了比较,发现它们之间有着大量的共享因素。例如,以下这段表现"开篇"的程式句,常常复用于不同的作品当中:

---

① [俄]弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普:《故事形态学》,贾放译,中华书局,2006年,第18页。

② 道荣尕、特·乌日根:《阿拉坦舒胡尔图汗》(蒙文),民族出版社,1984年。

sümbür agula gi tobu tedüi baihu du;
当须弥山还是个土丘的时候;
sün dalai gi šalbag tedüi baihu du。
当乳海之水还是个泥潭的时候。

当然,程式是相对稳定的语词或句子,但这并不是说它是一成不变的固定形式。实际上,程式往往根据演述的情况而有所不同。例如,在《阿斯尔查干海青》中,以上程式句是这样出现的:

altan sümbür agula gi adhu sirui baihu du;
金色的须弥山还是一把土的时候;
anabad dürben dalai gi ayaga usu baihu du.
浩瀚的四海还是一碗水的时候。

可以清楚地看出,虽然二者的用语有所差异,但叙述框架却是完全相同的。也就是说,二者来自同一个程式。它们保持了同一个程式所具有的意义以及核心词句、基本的句法结构等基本因素。

蒙古族英雄史诗中另外一个经常出现的"开篇"程式是:

galab sayi ehilejü,　　　　宇宙刚刚开始的时候,
gajar sayi bütühü üye du.　　　　大地刚刚形成的时候。

在许多不同的史诗中,我们同样可以找到该程式句。而它每次出现时,都会在语词方面出现些微变化——它表明了口传艺术"万变不离其宗"的规则特征。

"互文"指的是文本之间的材料共享现象,同时表现为同一个材料被不同的艺人所共同使用的现象。也就是说,它既是文本层面上的,同时也是演唱者层面上的。然而,我们又发现,在英雄史诗、胡仁·乌力格尔、叙事民歌等

长篇叙事音乐体裁中，同一个作品里往往出现同一个程式多次被重复使用的情况。从其特征上看，它在口头诗歌演唱中的性质与“互文性”并无二异。也就是说，它是作品内部的章节和章节之间，或者是段落和段落之间形成的互文。因而我们可以把“互文”的概念进一步引申，将其用于情节与情节、段落与段落之间的程式共享情况的研究。其原因是在英雄史诗等长篇体裁中往往有许多相近的表述单元，它可能是关于一个特定人物或者特定情景的描述，或者是一种套语或程式语句。它们出现在同一部史诗当中的不同段落中，相互间形成了“互文”关系。例如，我们对喀尔喀英雄史诗《汗哈冉惠传》的出版物[①]进行诗学分析后发现，该史诗的整理者虽然根据书写出版物的要求，对口头转写文本中的一些不符合阅读习惯的词句或有瑕疵的语词进行了增减修改，但我们仍然在这部3800余行的史诗文本中发现了大量的程式语句。例如，文本第1页有两处诗：

aihan tohoi nutug tai,	有艾瀚套海故乡，
alag agulan tüsilge tai.	依傍五色山脉；
hübqin tala nutug tai,	有绿色草原，
hühe agulan tüsilge tai。	依傍青色山脉。

同样的行诗又出现在该书第97页和第115页上，用来形容故土的美丽景色。

下面这个程式是用来描述英雄快速行进的情形。

yiren jil un gajar i	九年走的旅程
yiren sara ber tobqilaju,	缩至九月的时间，
yiren sara in gajar i	九月走的旅程

① 特木尔其其格整理：《汗哈冉惠传》（蒙文），内蒙古人民出版社，1962年。

yiren honug yer tobqilagsagar.　　缩至九十日的时间

该程式反复出现在该书第 18 页和第 42 页上。

下面是描写“迁徙”情景时所用的一段程式：

minggan qagan temegen degen,　　一千峰白骆驼上，
örgüge baraga ban aqiju;　　驮着蒙古包和货物；
tümen qagan temegen degen,　　一万峰白骆驼上，
ganjuur danjuur yen aqiju.　　驮着甘珠尔和丹珠尔经。

该程式反复出现在该书第 160、163、175、194、244 页。

上面所举，只是《汗哈冉惠传》史诗中的几个典型程式的样例，纵观整个文本，可以说它是由各种程式语句的交错组合而构成的。朝戈金指出“程式诚然是以词汇为最基本的构造单元，但它必须是不同词汇的组合，而且是在某特定演唱传统中，在蕴含着无限多样组合的方案中，被异乎寻常地频繁组合，从而形成惯例，进而形成传统并被固定下来的组合方式。”[①]程式是一个相对固定的形式，但这并不是说程式是一个铁板一块，在口头演述中它可以进行自由组合，以千姿百态的形式出现。主要有两种情况：一种情况是，程式的形式固定不变，却有无限多样的组合能力，如前面所举例子；另一种情况是，绝大多数程式都有着高度固定化了的形式，虽然有时也有形式上的些微变化，但我们仍然可以轻易地辨识出其核心部分和基本形态。例如，下面这一个由三行构成的程式是用来表现英雄史诗中勇士之间的友情，在《汗哈冉惠传》中一共出现 7 次（见于第 36、61、90、95、159、193、237 页）。

nairtai üge ban helelqeju,　　说着友好的话，

① 朝戈金：《口传史诗诗学——冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，广西人民出版社，2000 年，第 204 页。

nabqin damahi ban tataju,	抽着旱烟,
narin sulungga tatagulun,	冒着细细的烟。

其中,第36、61、90、237页上的形式是完全一致的,是三行格式的完整再现。其余三次则有了一些变化。其中,第95页无第三行;第159页则无第一行,后加两行,成为标准的四行诗:

nabqin damahi ban tataju,	抽着叶烟,
narin sulungga tatagulun,	冒着细细的烟
narin yatuga ban qibhadaju,	奏起了雅托噶[①],
nair qenghel iyen hijü baiba.	举行起了宴会。

第193页变化较大,是两行诗的格式:

nairtai üge ban helelqen,	说着友好的话
nair qenghel iyen hijü baiba.	举行起了宴会。

第237页是三行诗格式的变化形式,即,将第一行调挪至第三行:

nabqin damahi ban tataju,	抽着叶烟,
narin sulungga tatagulun,	冒着细细的烟,
nairtai üge banyariju baiba.	说着友好的话。

从以上分析中看出,在英雄史诗这样的长篇体裁中,同一个程式往往被反复使用。以前面例子为例,这些复用性的语词单元,它在意义上首先是固定的——均表现为"友好"这一基本意义;在形式上它们均以"na"为韵,而且

---

① 一种蒙古族弹拨乐器,又译"蒙古筝"。

核心语词(如,“nairtai üge”、“narin sulungga”、“nabqin damahi”)始终是稳定的。另一方面程式也是允许压缩或增益的,在形式上它是可以有变化的。程式是一个集固定与变化为一体的因素。朝戈金指出“在整个蒙古史诗传统中,我们都会发现,大到若干诗句组合成的单元,小到一个词组,都可能是程式。”[①]程式是蒙古族口头艺术诗歌构造的基础单元。

程式联结起了作品与作品,而且同一个作品中的不同结构单元之间往往也以程式所联结,形成互文关联。互文所昭示的往往是“陈词滥调”——它指的是在不同的作品当中,或者是在各种艺人的演唱中,抑或是同一个作品当中的不同结构单元当中,反反复复出现的语词和语句因素。从根本上讲,程式是蒙古族口传音乐唱词建构的核心要素和基本单元,这些经过积淀而成的传统因素,使得文本与文本之间形成了一个盘互交错的互文关系,同时为不同的艺人提供了一个无限丰富的共同资源。

(二) 主题与互文

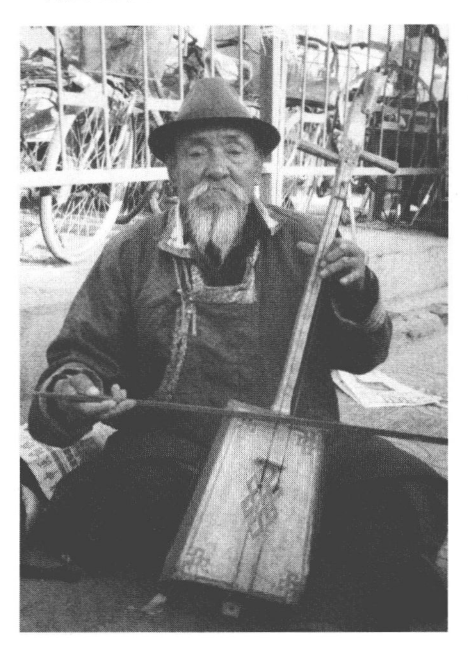
主题与一般的“故事情节”或“情节段”相似,但不完全相同。情节是故事的意义单元,它是为故事而存在;主题是情节与形式的结合体,它是为故事演述而存在。也就是说,主题既包括了故事情节,又包括了表现这种形式的固定形式。不过,“主题是用词语来表达的,但是,它并非是一套固定的词,而是一组意义。”[②]对于主题来说,意义是其核心,形式却可以根据表演的需要而随时改变。

从不同的作品中,我们发现大量彼此相同的主题。而且往往是一个主题接一个主题,一个层面上的主题包含另一个层面上的主题,从而环环相扣、层层相叠,形成一部大型叙事作品。以蟒古思因·乌力格尔为例,从大的方面看,蟒古思因·乌力格尔是由开篇、正篇、尾篇等三个部分组成。其中,开篇与尾篇本身便是一个特定的主题。而正篇必定包括“英雄赞歌”、“蟒古思人

① 朝戈金:《口传史诗诗学——冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》,广西人民出版社,2000年,第96页。

② [美]阿尔伯特·贝茨·洛德:《故事的歌手》,尹虎彬译,中华书局,2004年,第97页。

图 4—1 呼和浩特街头的唱奏艺人



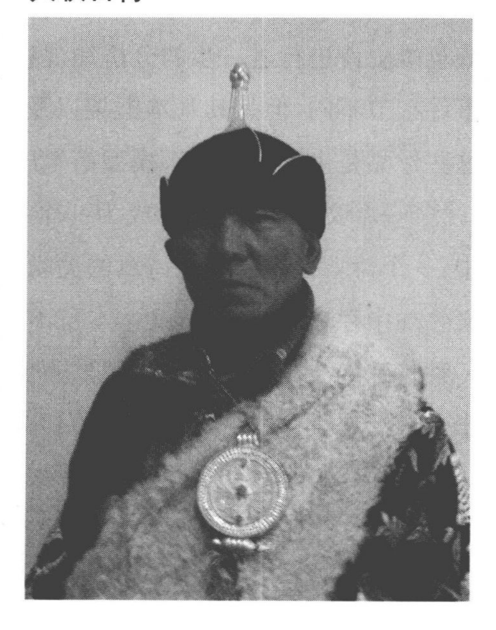
侵”、“蟒古思长相”、“英雄出征”、“搏斗”、“消灭蟒古思”、“凯旋”、“欢宴”等一系列基本主题。各种主题联结成一个完整的叙述，但在意义结构上却保持着各自相对独立的形式。同时，主题也是多层的，由于故事表达的需要而有许多附加主题或引申主题。例如，“英雄赞歌”包括“宫殿赞”、“合敦赞”、“英雄长相”、“英雄的坐骑”等许多分支主题或典型场景；蟒古思长相有“蟒古思可汗长相”、“蟒古思女长相”、“蟒古思喇嘛长相”等均有区别。再如，“搏斗”主题可有“男子三大竞技”——“摔跤”、“赛马”、“打斗”等引申主题。另一方面，根据表达的需要，往往在基本主题或核心主题之间插入辅助主题。如，“悲苦”、“怀念”、“悔恨”等表现心里活动的主题，或者甚至可以加入一些从第三人称的角度表现演唱者自己心境、思想的主题。

上述主题，几乎在所有的蟒古思因·乌力格尔作品中都会出现。例如，每部蟒古思因·乌力格尔都是从“开篇”这一主题开始，而且其内容是完全相同的。另外，前面提到的“英雄赞歌”、“蟒古思入侵”、“蟒古思长相”、“英雄出征”、“搏斗”、“消灭蟒古思”、“凯旋”、“欢宴”等，也是包括蟒古思因·乌力格尔在内的英雄史诗频繁使用的主题因素。经过无数史诗艺人的演述，这些主题无论其内容，还是其形式，均趋于固定化。我们将这种同一个主题运用于不同文本中的情况，总结为“主题的互文”。在形式上，主题是可以缩减或岐分的，同时也可以扩充和引申。主题的互文既是内容层面上的，同时也是形式层面上的。因此，无论是原样重复还是变化复用，其基本形式和核心意义是不变的。

主题是内容与形式的结合，它是传统的，又是个性化的。一方面，特定的

史诗故事，为每位演唱者提供了一个共同的情节材料；另一方面，口传史诗程式允许艺人在主题所提供基本框架的基础上，编织出自己的特定形式。也就是说，不同艺人演唱的同一个主题，其意义是统一的，形式却是多样的。而艺人的个性风格，就表现在这种个性化创造上。例如，同样是"出征"主题，不同的艺人往往有自己不同的处理。他可以用三言两语表现英雄从瞻布洲（人间）来到了蟒古思世界的情景，也可以用"赶路"主题，表现英雄风驰电掣般行进的状况。来到蟒古思世界后，可以描绘蟒古思世界的奇形怪状。如果是英雄想念家乡，可用"思乡"主题予以表现，如果英雄遭遇困难，就以"悲苦"主题表现……主题的选择，任由艺人。当然，同一个主题的表现形式可以是多样的，但对于口头演唱艺人来说，他们更喜欢借助传统，而不是刻意去标新立异，因而在演述不同的作品时一旦碰到熟悉的情形，他们便自然而然地调遣自己熟悉的因素来建构演唱。主题便是这样一种传统因素。所谓史诗艺人"学艺"的过程，主要是习得口头演述技能以及积累程式、主题、曲调框架等口传因素的过程。对于他们来说，重要的不是记忆一大堆新的文本，而是积累大量的口头传统因素。只要积累了足够的程式、主题，并掌握了其运用方法，即使碰到全新的故事，他们可以将新故事"装进"自己业已积累的"传统"当中，完成一部"新"故事的演述。蒙古史诗的主题其实是非常有限的，同样的场景、行为特征往往在不同的史诗作品中反复出现。这是由于同一个主题在一次次的演唱当中被不断激活、不断排序组合，因而衍生出一个个全新的文本。原因有二：一是，主题在形式上是灵活变化的，同样的主题因为其形式的繁简不同而以不同的形式出现；二是，故事中主题的排列方式是

图 4—2　青海蒙古族史诗艺人秋日青



无限多样的，因而造成整个故事结构的差异。当然，除了以上两点外，故事角色、情节进行逻辑以及不同的表演时间、场合和不同的表演者、不同的听众，这些语境因素都会影响口头演述，从而进一步影响演述所生成的文本。学歌的人在演唱中通常用自己已有的主题，因而新的"故事"与表演者固有的"主题"结合在一起时，便产生了新的"歌"。也就是说，口头世界里每部"新"的作品，其实是"新"因素与"旧"成分的结合体。主题是"旧"的因素，它是该传统中的任何一名艺人和该体裁中的任何一部具体作品都不能逾越的传统因素。主题被不同的艺人所使用，而且被复用于不同的作品当中，而它在每次与新的作品的结合过程当中获得重生。因此，作品与作品之间，在主题这个层面上形成了盘互交错的"互文"关联。

三、故事模型

故事模型又称故事范型、故事模式等。"在口头传统中存在着许多叙事范型，无论围绕着它们而建构的故事有着多大程度的变化，它们作为具有重要功能并充满着巨大活力的组织要素，存在于口头故事文本的创作和传播之中。"[①]口传故事中的人物和事件往往是千姿百态且各不相同，但是透过这些繁杂人物的情节表述，我们仍可以总结出数量有限的故事类型。我们对蒙古族英雄史诗进行进一步的分析和观察之后发现，有不少作品虽然人物角色和事件细节不同，但是其基本框架以及核心意义却是惊人的一致。这就是说，这些作品是由同一个故事模型衍生出来的。

"一个文本，之所以能成为一个诗章，是因为某些可能性存在于传统之中：一个诗章是在与其他诗章的关联之中，通过表演，在听众的互动产生的意义叠加中存在的。因此，文本本身不可能有独立的'本体性'，它的存在，依靠一种特殊的文本间的关系。"[②]蒙古族传统音乐体裁中，英雄史诗的流传范围十分广泛，从内蒙古东部的呼伦贝尔草原到中部察哈尔——锡林郭勒，再到

① 朝戈金：《口头史诗诗学——冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，广西人民出版社，2000年，第18页。

② 同上，第80页。

中国西部的新疆、青海，从南部的科尔沁、鄂尔多斯到北部蒙古国喀尔喀、俄罗斯联邦卡尔梅克、布里亚特，均有大量的史诗在流传。按照学界的认识，蒙古族英雄史诗产生于山林狩猎音乐文化时期。[①] 在上千年的发展过程中，英雄史诗在蒙古族各部落中均有了分支传统，产生了《江格尔》、《格斯尔》、“十八部蟒古思因·乌力格尔”等宏篇史诗，其各种长、中、短篇史诗数以千计。但是，我们对这些史诗进行比较研究之后发现，这些数量浩繁的史诗，其实是从数量极其有限的几个故事模式里衍生出来的。为此，德国著名蒙古学家海希西认为，蒙古史诗是一种描写主人公出走，为得到未婚妻而作战和完成使命的典型的求婚故事。[②]《蒙古族文学史》一书，把中短篇史诗的内容主题归结为两类：“婚姻”主题和“征战”主题。前者讲述英雄到遥远的异地他乡求婚娶亲的故事；在后一类故事中，蟒古思趁机入侵英雄的国土，掠走其妻子、家室、财产、属民等，英雄奋起反抗，经过反复征战终于战胜蟒古思，夺回被掠走的一切。[③] 笔者曾对蟒古思因·乌力格尔《铁木儿森德勒巴秃儿》的故事进行分析，发现这部史诗是由“婚姻”和“征战”两种主题交叉复合构成的，从而提出凡是大型史诗都属于串联复合史诗的认识。例如，《格斯尔》、《江格尔》以及蟒古思因·乌力格尔等，均属于串联复合史诗。串联复合史诗与中短篇史诗相比，虽然在规模和内容上有极大的扩展，但它的故事类型却并未脱离蒙古英雄史诗固有的模式。[④]

根据对布仁初古拉演述的“十八部蟒古思因·乌力格尔”前三部——《宝迪嘎拉巴可汗》、《阿拉坦嘎拉巴可汗》和《道希巴拉图》以及齐宝德演述的《铁木尔森德勒把秃儿》等四部史诗进行比较后发现，这些属于同一个地方性史诗体裁的不同曲目，其故事结构和叙述框架惊人地相似。例如，《铁木儿森德

---

① 参见乌兰杰：《蒙古族音乐史》，内蒙古人民出版社，1998年，第3—4页。

② 转引自[苏]谢·尤·涅克留多夫：《蒙古人民的英雄史诗》，内蒙古大学出版社，1991年，第95页。

③ 荣苏赫等：《蒙古族文学史》(第一卷)，内蒙古人民出版社，2000年，第231—237页。

④ 参见博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007年，第81—82页。

勒把秃儿》的主人公铁木儿森德勒巴秃儿，是阿拉坦嘎拉巴可汗麾下的英雄，他为了帮助阿拉坦嘎拉巴汗筹措娶亲所需的聘礼，只身闯入魔界，途中与蟒古思之女嘎拉兵·希拉相遇，与之展开激战；嘎拉兵·希拉趁铁木儿森德勒巴秃儿不在时，侵入瞻布洲[①]掠走了阿拉坦嘎拉巴汗，强迫他作其丈夫，铁木儿森德勒巴秃儿得知后，招集诸英雄营救阿拉坦嘎拉巴汗；后来铁木儿森德勒巴秃儿带领群雄在外域打仗时，嘎拉兵·希拉再次潜入瞻布洲，掠走了阿拉坦嘎拉巴汗的儿子，并把他弃之野外；铁木儿森德勒巴秃儿等闻讯赶来，找到了被狼群收养的汗子，并一举消灭了以嘎拉兵·希拉和蟒古思喇嘛为首的敌人。而在布仁初古拉演述的《宝迪嘎拉巴可汗》这部史诗中，人间遭到蟒古思的侵袭，宝迪嘎拉巴可汗和他手下勇士锡林嘎拉珠把秃儿与十二个头的阿尔扎克蟒古思和他的女儿以及蟒古思喇嘛进行了殊死战斗，他们最终消灭了恶魔，重建家园。另外两部《阿拉坦嘎拉巴可汗》和《道希巴拉图》的故事同样属于这一故事模型，它们讲述可汗在勇士的帮助下与蟒古思可汗及其女儿、蟒古思喇嘛进行战斗，最终战胜恶魔，消灭敌人，恢复人间太平的故事。这些故事来自同一个故事模型。尤其是故事中的可汗、勇士以及蟒古思、蟒古思姑娘、蟒古思喇嘛等正反方主角，他们的名字不同，但形象、性格、所作所为以及相互间的关系等，是同一个形象的不同变体。这种情况在其它地区中小型史诗中十分普遍。如，流行于各地的关于“十二个头的蟒古思”的史诗，其角色的名称、事件细节等虽然各不相同，但是其叙述框架却是一致的。这些流传于不同地区，有着不同名称的史诗，相互间形成了“互文”关系，形成了一个具有共同故事模型的庞大史诗集群。可见，蒙古族英雄史诗故事是一种高度模式化的形式。我们将这些由同一个故事模型衍生出来的不同史诗作品之间的关系，可以描述为“故事的互文”。

叙事民歌虽然与英雄史诗一样，也属于叙事音乐体裁，但后者是神幻浪

① 瞻布洲(zambutib)，人类居住的世界。

漫主义的，前者则是现实－写实型的。[①] 叙事民歌的故事大多取材于人民群众日常生活当中的真人真事，因而其故事由于所取材的事件的不同而各异。因此，较之英雄史诗而言，在故事这一层面上的互文情况较少见。

四、互文在口头演述中的意义

那么，互文的意义何在？它说明了什么？我们透过口传音乐纷繁多样的互文现象，可以总结其中蕴含着的口传音乐表演问题——互文对于歌手和观赏者双方，都具有重要意义。

对于演唱者而言，通过互文将有限的东西分配给无限的东西，从而使新的因素涵化进固有的架构当中。面对一部新故事的演唱，口头歌手通常受制于两个方面的因素：一是新的因素，包括故事以及与故事相关的时间、地点、人物、事件等，这些因素是新的故事提供的，它是艺人需要记忆的。二是传统因素，包括程式、主题、曲调框架等。著名胡尔奇扎拉森曾总结说，"说书其实只需要记忆四个问题：谁？什么时间？哪里？做了什么？"在他看来，记住了故事中的人物、时间、地点和事件——也就是故事的基本框架之后，便可以将其与自己固有的传统因素——程式、主题、曲调框架等相结合，以此来完成新故事的演述了。"对歌手来说，歌就是故事本身，歌是不能改变的(因为在歌手看来，改变它就意味着讲述了一个不真实的故事，或歪曲了历史)。在歌手的观念中，他所专注的稳定性并不包含词语，对他来说，词语从来也没有固定过，而且故事的那些非实质性部分也从来没有固定过。他把自己的表演或我们所认为的歌，建构在稳定的叙事框架上，这就是歌手感觉到的歌。"[②]歌手需要的仅仅是"故事"，然后用语言和音乐去讲述它。我们发现一名出色的艺人能轻而易举地演唱一部新的故事，其根本原因便在于此。艺人记忆的是故事，而不是文本，他们只要掌握了故事发展的基本脉络，便可运用自己业已积累的传统因素"编创"新的故事文本。因此，将自己有限的积累，分配给无数

---

① 参见，博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007 年，第 74—77 页。

② [美]阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004 年，第 143 页。

次新的演述而生成无数个“新”的作品，是口传艺术“表演－创作”的本质所在。而互文，恰恰说明了口头表演高度依赖于传统的本质特征。

互文同时表明了一种特定的民间演赏习惯，表现在两个方面：一是将陌生的事物熟悉化，二是将熟悉的东西陌生化。

首先，互文拉近了作品与作品之间的距离，从而将陌生的事物熟悉化。正如洛德所言“在这样一组相互联系的歌的大家庭里，我们所选取的一部歌的任何一次演唱，都应该被视作为该歌的兄弟姐妹，或是它的远亲。我们承认歌手在开始演唱之前，已经知道整个作品（并非文本意义上的，而是主题上的）。”①在口头世界里，互文为每个具体的作品与传统之间架起了互通之衢，通过它艺人可以与其它作品以及整个传统进行互动，从而将传统因素运用于新的作品当中。传统是一个巨大的仓库，同时也是个过滤器，任何一个新因素的介入都要经过它的过滤之后才能被纳入其自身的体系当中，并付诸于演述实践。任何一部新的作品的演唱，完全脱离传统而崭新地建构是不可能的，在被歌手演唱，被观众接受的过程中，传统被注入了许多新因素，因而故事被以崭新的形貌演唱出来的时候，也被转换成了熟悉的东西。

其次，口头艺术依赖于传统而存在，通过互文它与传统相连接，从而将新的作品不断纳入到传统的链条当中，将陌生的东西熟悉化。同时，旧的因素通过与新的成分相结合，被赋予了新的内容和新的形式，从而熟悉的东西被陌生化。例如，同样的主题用于不同的作品当中，或是用于不同的情节关联当中，从而主题与主题之间形成新的连接，同时通过扩展、缩减、歧分、变化等方式，予主题以新的形式。这样，在固有的和新的因素的融合下，程式、主题、故事模式等被重新建构，从而熟悉的东西被陌生化。口头叙事就是在这样一种“陌生的东西熟悉化——熟悉的东西陌生化”的过程当中延绵继续，同时也因此而养成了特定的“演—赏”审美习惯。这正是民众为什么年复一年日复一日地听赏相同的故事的原因。

---

① [美]阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004年，第137页。

第二节　曲调互文

互文性不仅表现在唱词的层面上，而且曲调层面上也能够形成彼此关联的互文网络。作为口传音乐的一种重要属性，曲调互文与唱词互文有着相同之处，但也有自己的特殊性。

一、曲调互文的概念

面对民间音乐中大量存在的"同词异曲"现象，过去我们往往用"母体—变体"的概念解释之。但不可否认，"母体—变体"的概念却是在时间上强调孰"先"孰"后"，价值上强调谁"主"谁"从"，从而往往得出"母体"者在"先"为"主"，"变体"者在"后"为"从"的结论。但是，正如我们反复强调的那样，我们无法从纷繁无限的口头作品的海洋中分辨出到底哪个文本在先，哪个文本在后，我们也不能说明哪个文本是主要的或哪个文本是次要的。这是因为口头传统无法像文字传统或文物传统那样，通过实物来考证其时间，同时对于当下活态承存的传统而言，每一个文本在价值上都有自己的独立性，因而我们无法说明到底哪个更准确或哪个更标准，因而也就没有了价值上的主从之分。

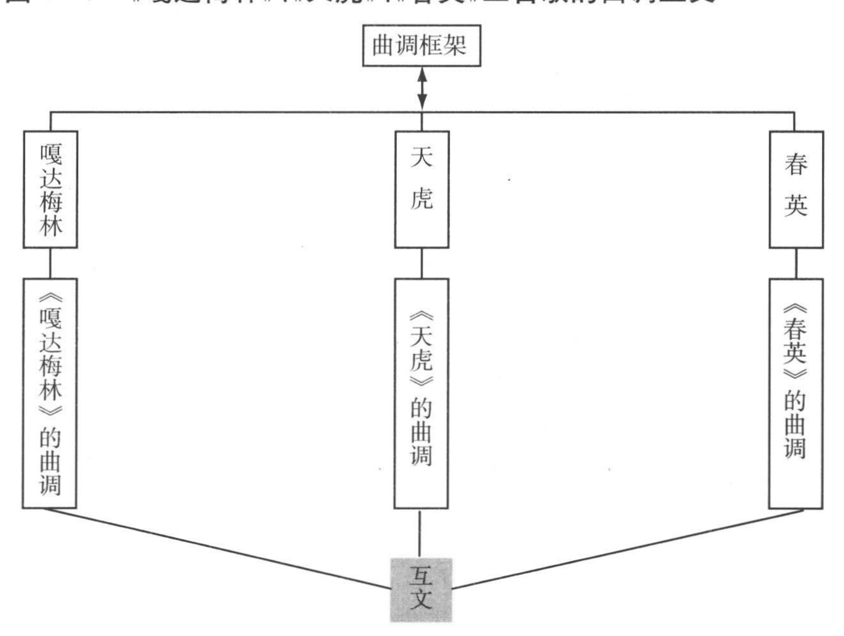
那么回过头来再问，我们如果抛却了"母体—变体"的概念，又如何去表述那些"同词异曲"的现象呢？我们借用"互文"的概念对其进行思考。这里所说的"曲调互文"是指两首或两首以上的曲调共有一个曲调框架，其曲调和曲调之间形成"曲调互文"关系。也就是说，曲调互文是指由同一个曲调框架衍生出来的各曲调之间的关系。比起已有的概念来讲，"曲调互文"的概念有两个优点：一是它强调文本之间"你中有我，我中有你"的双向关联，而不囿于"母体—变体"的单向探讨，因此它更符合口传音乐强调共时性的研究思路；二是使用"互文"概念，可以对处在互文关联中的曲调予以同等地位，而不以"先—后"、"主—从"、"原创—变体"等先验性的认识进行价值定位，可以避免由此造成的主观判断。

二、曲调互文与曲调框架

这里,曲调互文的概念是在曲调框架与曲调之间的关系为基础而提出的。在第一章中我们曾经谈到,歌与曲调框架在原初意义上的分离性以及相互选择的偶然性,使得一首曲调框架可以与多个"歌"相匹配,也就使得"同曲异词"有了可能性;另一方面,歌与曲调框架的相互选择一旦形成匹配关系,并在社会范围里被人们认同,它便有了群体契约的意义,该曲调也会被贴上该歌的标签。也就是说,同一个曲调框架衍生出的曲调,无论它是同一首歌的不同异文,还是不同歌曲的曲调,只要存在形态上的某些差异,它们之间的关系便能够形成"互文"关系。

笔者曾以《嘎达梅林》、《天虎》、《春英》三首歌为例,讨论其曲调之间的互文关系。认为,三首歌的曲调来自同一个曲调框架,它们之间是"曲调互文"关系。图示如下:[①]

图 4—3 《嘎达梅林》、《天虎》、《春英》三首歌的曲调互文

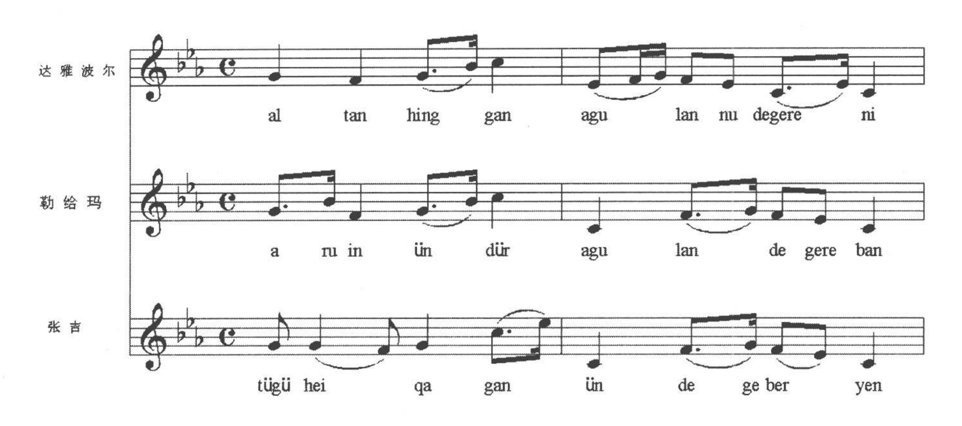


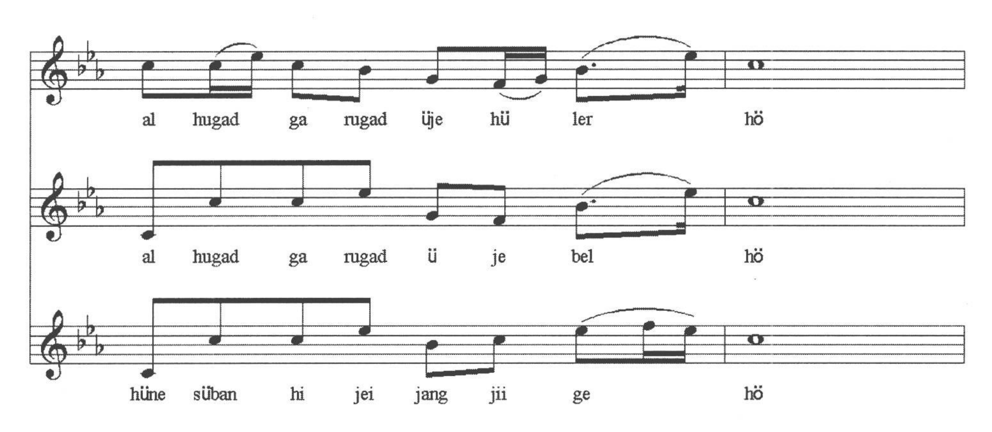
① 博特乐图:《胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》,上海音乐学院出版社,2007 年,第 155 页。

下面再举一例。

谱例 4—1

达雅波尔①—勒给玛②—张吉③
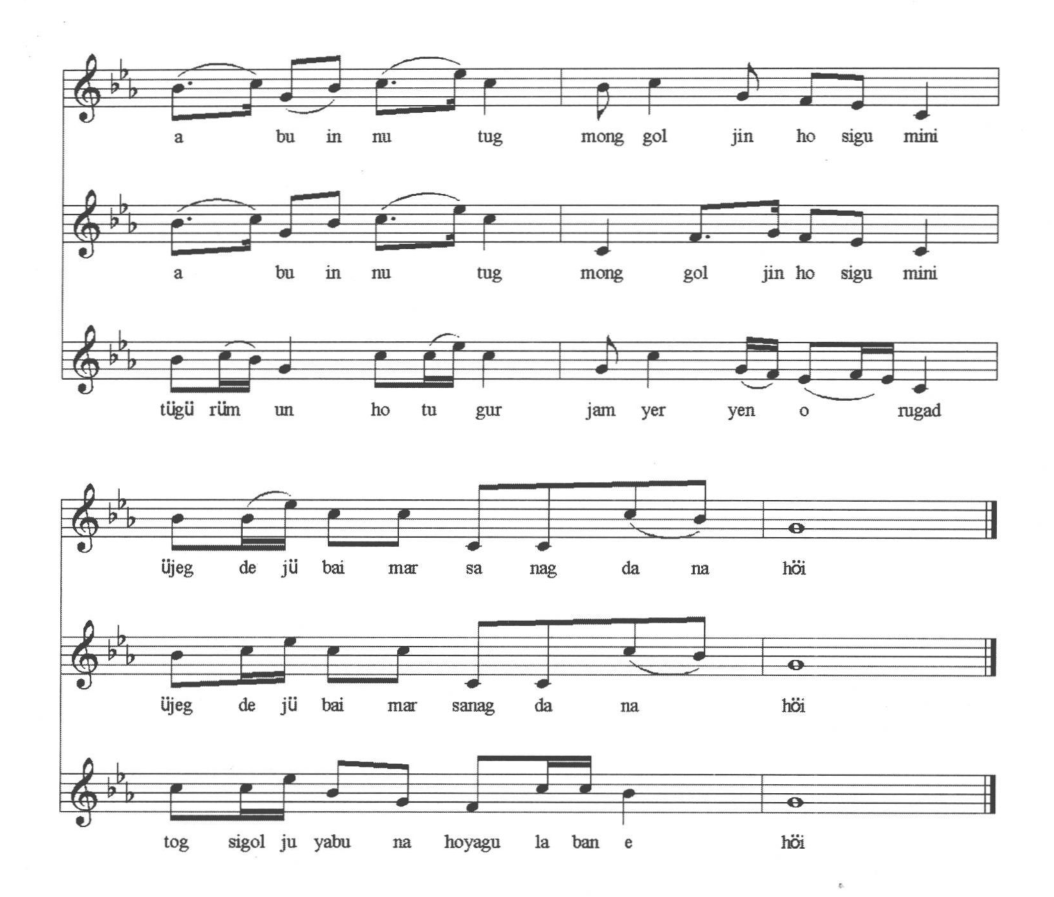




① 蒙古贞叙事民歌。达雅波尔的母亲为王爷的小夫人。大夫人无子，心生嫉妒，毒死达雅波尔，达雅波尔的母亲悲痛欲绝，编唱了这首歌。唱词大意：登上高高的兴安岭哟，举目望故乡，父亲的故乡蒙古贞旗，好像就在眼前。

② 讲述远嫁她乡的勒给玛姑娘，想念家乡蒙古贞旗的情形。谱例摘自乌力吉昌、白·色音巴雅尔搜集、整理、编辑：《民歌——民间歌手查干巴拉演唱集》（上、下）（蒙文），内蒙古人民出版社，1984 年，第 498 页。唱词大意：登上后面的山上哟，举目眺望远处，父亲的故乡蒙古贞旗，好像就在眼前。

③ 乌力吉昌、白·色音巴雅尔搜集、整理、编辑：《民歌——民间歌手查干巴拉演唱集》（上、下）（蒙文），内蒙古人民出版社，1984 年，第 1477 页。唱词大意：用未煮熟的鸡蛋，当路上的盘缠；沿着山坳草地，急步快行他们俩。



显然,以上《达雅波尔》、《勒给玛》、《张吉》三首歌曲的曲调来自同一个曲调框架,我们将这种来自同一个曲调框架的不同歌曲曲调之间的关系称为"曲调互文"。

克里斯蒂娃认为,每个文本的外观都是用马赛克般的引文拼嵌起来的图案,每个文本都是对其他文本的吸收和转化。而罗兰·巴特解释说,任何文本都是互文本。在一个文本之中,不同程度地并以各种多少能辨认的形式存在着其他文本;例如,先前文化的文本和周围文化的文本。① 口头世界里更是如此,曲调互文表明了任何一部口头文本都处在多个文本的结合部。从这个意义上讲,一首曲调一个段落,它既属于某一个具体的作品,同时也属于与该作品相联的整个文本共同体。

---

① 参见王瑾:《互文性》,广西师范大学出版社,2005年,第40页。

第三节　曲调互文的形式

按照形成互文的作品之间的关系，曲调互文可分为歌内的互文和歌间的互文两种；按照形成曲调互文的作品之间的材料关系，有完整互文和局部互文两种。

一、歌内的互文与歌间的互文

曲调互文指示曲调之间的文本间性，但这种文本间性不是完全重叠或重复，而是差异中的共性，共性中的差异。在前面的论述中我们已经看到，这种差异不仅存在于不同的作品之间，同时存在于同一首歌的多次的演唱当中。因此，我们将曲调互文总结为歌内的曲调互文和歌间的曲调互文等内外两个层面。

（一）歌内的曲调互文

如谱例1－2中的三种版本的《嘎达梅林》文本，同一首歌的不同次的演唱所生成的曲调文本往往彼此不同。这些曲调同属一首歌（这里所谓的“歌”是主题意义上的，而不是文本意义上的），它们在“曲调框架”这一层面上是一致的，但在“曲调”这一层面上它们却表现为不同的形态细节。我们将这种同一首歌不同的演唱者不同次的演唱而生成的文本间的关系概括为歌内的曲调互文。这些曲调不仅来自同一个曲调框架，而且它们同属一首歌，而在“歌”这一层面上形成互文关系。

一个曲调框架只与一个主题相联，由于演唱（奏）者、受众、时间、地点等表演语境以及其他因素的影响，这些曲调之间不可能是完全重叠。因此，每次演唱所生成的曲调之间形成“曲调互文”关系。这种情况下，它们在“歌”（或“艾”）和曲调框架两个层面上是共同的，但是在“具体的曲调”这一层面上却是有区别的。图示如下：

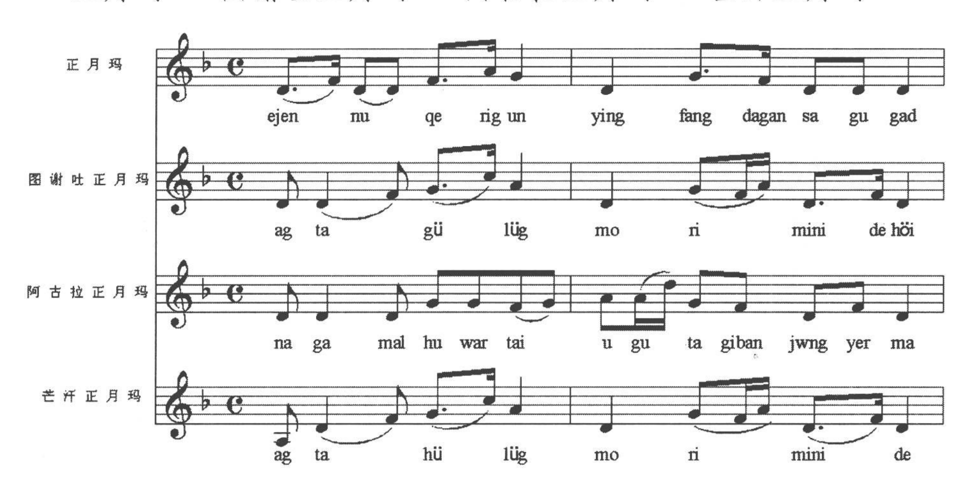
图表4—4　歌内的曲调互文

歌 ⟶ 曲调框架（A）
- 曲调 A^1
- 曲调 A^2
- 曲调 A^3
- 曲调 A^n

在英雄史诗这样的长篇体裁中，这种互文形式十分普遍。叙事民歌的曲调是“歌”的曲调，但并不存在“体裁”的曲调，例如我们说这是《白虎哥哥》的曲调，但不能说这是叙事民歌的曲调（如，该曲调同时也是喀尔喀抒情民歌《女人的命运》的曲调）。但对于英雄史诗来说，只有体裁的曲调，却无专用于某一具体作品的曲调，艺人只要掌握了一套史诗曲调，便可将其用于不同作品的演唱。例如，用于《宝迪嘎拉巴可汗》的曲调，同样可以用在《阿拉坦嘎拉巴可汗》的演唱，而且也能用于《道希巴拉图把秃儿》……也就是说，同一套曲调反复用于不同的作品，因此这些作品之间形成了曲调互文关系。

谱例 4—2

正月玛[1]—图谢吐正月玛[2]—阿古拉正月玛[3]—芒汗正月玛[4]



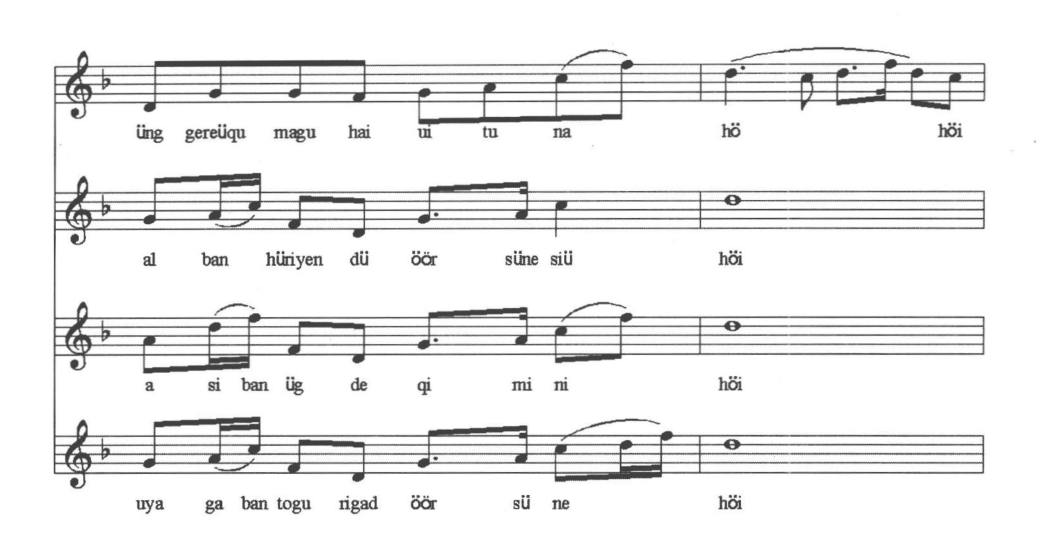
---

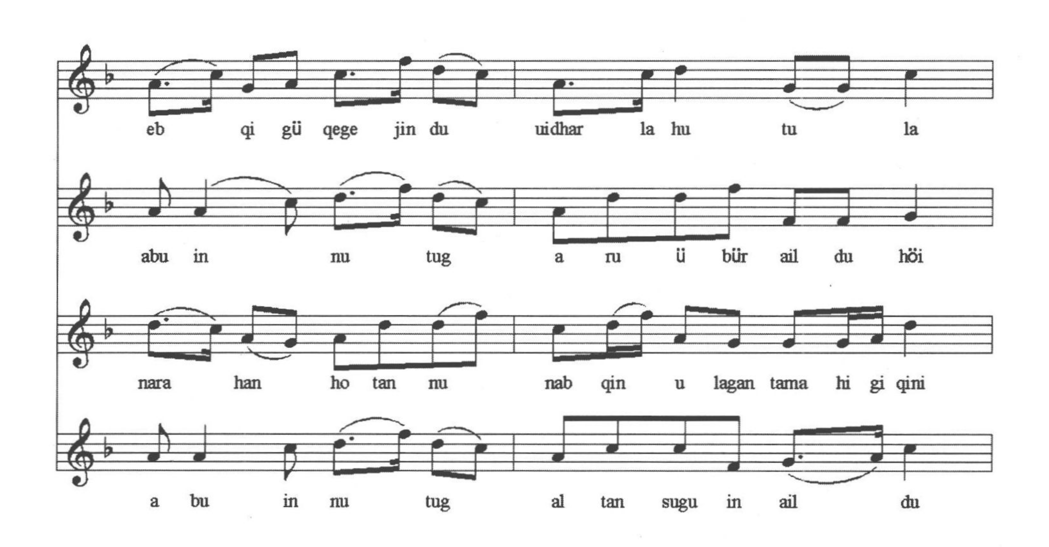
① 斯琴高娃、乌力更、乌力吉昌搜集整理:《科尔沁民歌》(一)(蒙文)，内蒙古文化出版社，1987 年，第 506 页。唱词大意:住在官兵营房里，实在有些寂寞孤单;心里觉得闷得慌，就到这里来转转。

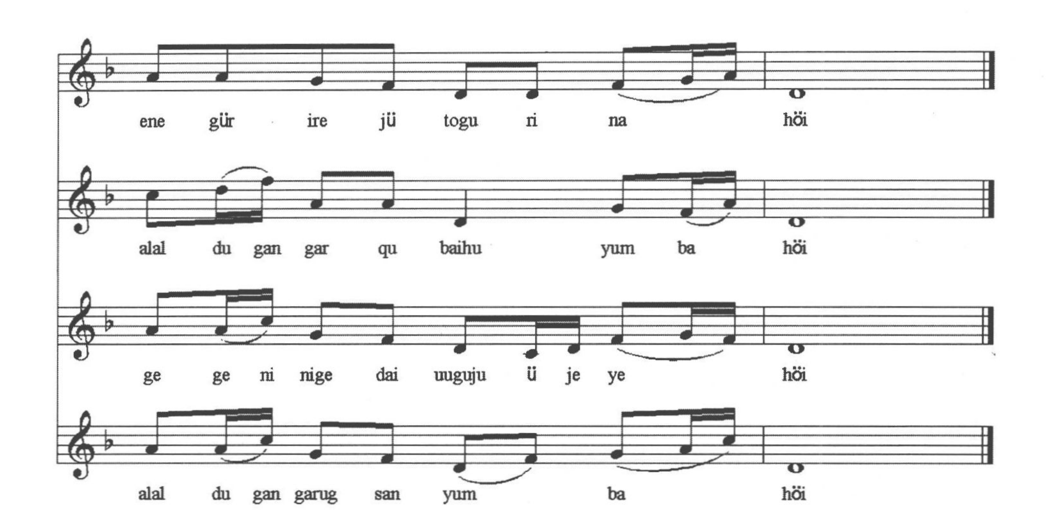
② 乌力吉昌、迪申加卜、海红汇编:《蒙古族叙事民歌》(上、下册)(蒙文)，内蒙古人民出版社，2002 年，第 948 页。唱词大意:我那坐骑骏马哟，拴在院子里高声嘶鸣;在我的家乡里，是否发生了战争。

③ 同上，第 944 页。唱词大意:请把绣着花儿的烟袋给我，正月玛，把那仁需拿来的烟哥哥想抽上一口。

④ 同上，第 940 页。唱词大意:我那坐骑骏马哟，围着马桩在嘶鸣;在我的家乡阿拉坦苏固存，是否发生了战争。


üng gereüqu magu hai ui tu na hö höi
al ban hüriyen dü öör süne siü höi
a si ban üg de qi mi ni höi
uya ga ban togu rigad öör sü ne höi

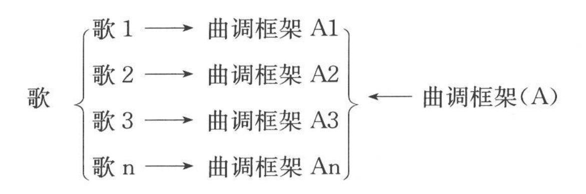

eb qi gü qege jin du uidhar la hu tu la
abu in nu tug a ru ü bür ail du höi
nara han ho tan nu nab qin u lagan tama hi gi qini
a bu in nu tug al tan sugu in ail du



以上四首《正月玛》为同一首歌的不同变体。这些歌曲中，故事主人公的名称（正月玛和淖拉）相同、题材相同（表现二人之间的爱情）、曲调框架相同。但故事细节则有很大的区别。例如，第一首《正月玛》中讲述了淖拉不顾上司的反对与正月玛相爱，最终双双为爱殉情的悲剧故事；在该谱例所选的《图谢吐正月玛》中，正月玛与他人私通，害死情人淖拉的故事；《阿古拉正月玛》的情节较为简单，讲述了正月玛和淖拉相爱的故事；在《芒汗正月玛》中，则讲述了淖拉托媒婆吉卜斯勒玛向正月玛求婚的故事。显然，这些变体虽然题材相同，但故事情节迥异。因此，民众在一些变体之前冠以流传地名，如《图谢吐正月玛》便是流行于图谢吐旗（科尔沁右翼中旗的俗称）一带的变体，而《阿古拉正月玛》是流传于科尔沁左翼后旗阿古拉一带的变体。

这里我们用“变体”这一词，是由于以上四首歌的故事、唱词和曲调来自同一首歌的叙事框架，我们可将其关系概括为“变体”关系。“变体关系”属于互文关系的一种，但是它与“异文关系”不同，因为在流传过程中，这些歌曲被民众赋予了特定的标签，用来相互区别。也就是说，在民众看来，它们是具有共同来源的不同的“歌”，因而加以标签以辨别之。图示如下：

图表 4—5　歌的变体及其曲调互文



这里，歌 1 - 歌 n，均为同一首歌的变体，它们的曲调来自同一个曲调框架，因而相互间形成"曲调 A1—曲调 A2—曲调 A3—曲调 An"的互文关系。在这种关系中，"歌"具有两个层面的意义：第一个层面是一个系列歌，如《正月玛》；第二个层面上是构成这一系列歌的不同变体，如《正月玛》、《图谢吐正月玛》、《阿古拉正月玛》、《芒汗正月玛》……

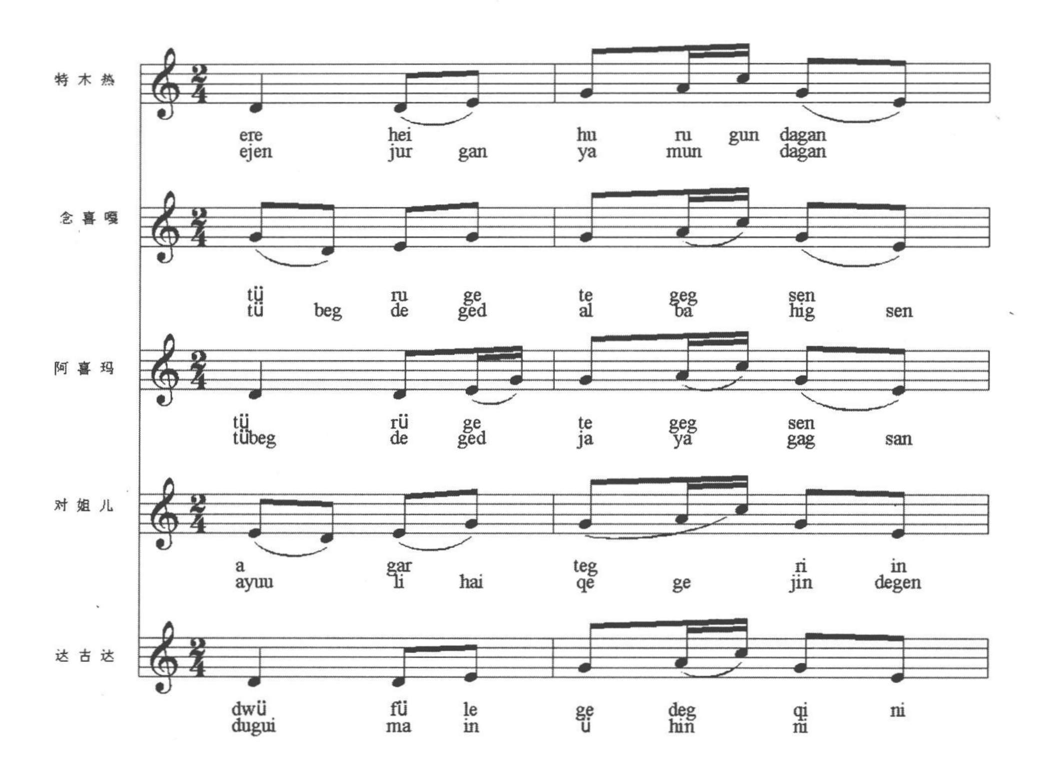
此类系列歌的例子很多，例如《隋玲》系列歌——《呼和隋玲》《洋隋玲》《样珠尔隋玲》《养汉隋玲》《幽默隋玲》《色仁宝隋玲》《文章隋玲》《维琥隋玲》《扎木隋玲》《扎拉隋玲》；《都莱》系列歌——《茫汗都莱》《孤儿都莱》《渥都干都莱》；《秀英》系列歌——《韩秀英》《老秀英》《小秀英》《梁秀英》《移情别恋的秀英》《回心转意的秀英》等。这些歌都是从同一个歌衍生出来的系列歌曲，它们有些只是故事人物甚至只是主人公名字之间形成互文，有些则是题材的互文，有些是故事的互文，有些则形成曲调互文。它说明了叙事民歌当中互文现象的普遍性。当然，这里所说第二个层次上的"变体"，是主题和曲调框架意义上的，而非文本意义的。这些歌和曲调框架可进一步衍生出具体的歌的文本和曲调文本。

（二）歌之间的曲调互文

同一个曲调框架与多个主题相联，因而几首不同的歌拥有共同的曲调框架，从而这些歌曲的曲调之间形成互文关系。过去，我们称之为"同曲异词"或"同曲异名"的歌群。

谱例 4—3

特木热[①]—念喜嘎[②]—阿喜玛[③]—对姐儿[④]—达古达[⑤]
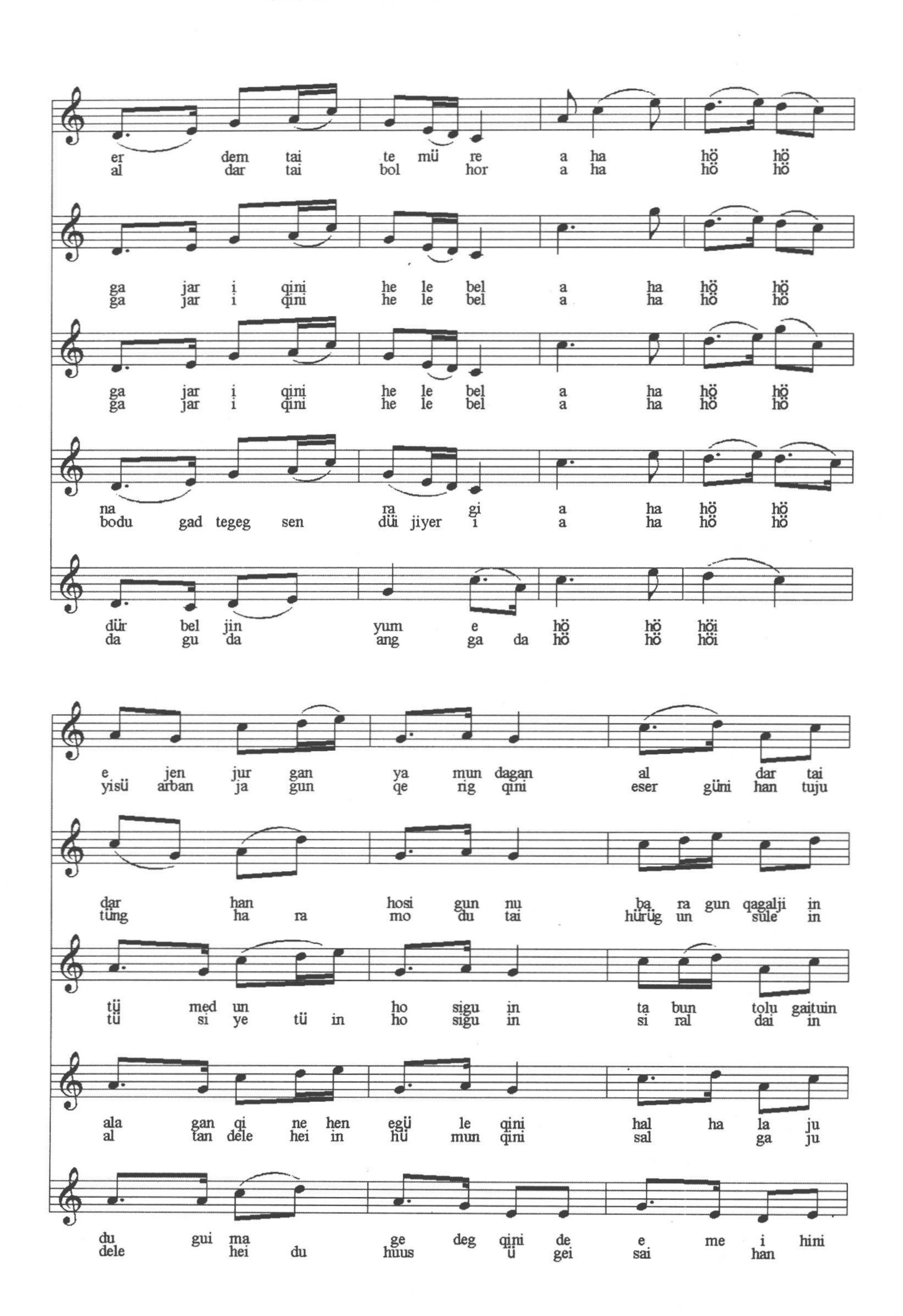


---

① 乌力吉昌、白·色音巴雅尔搜集、整理、编辑:《民歌——民间歌手查干巴拉演唱集》(上、下)(蒙文),内蒙古人民出版社,1984年,第346页。

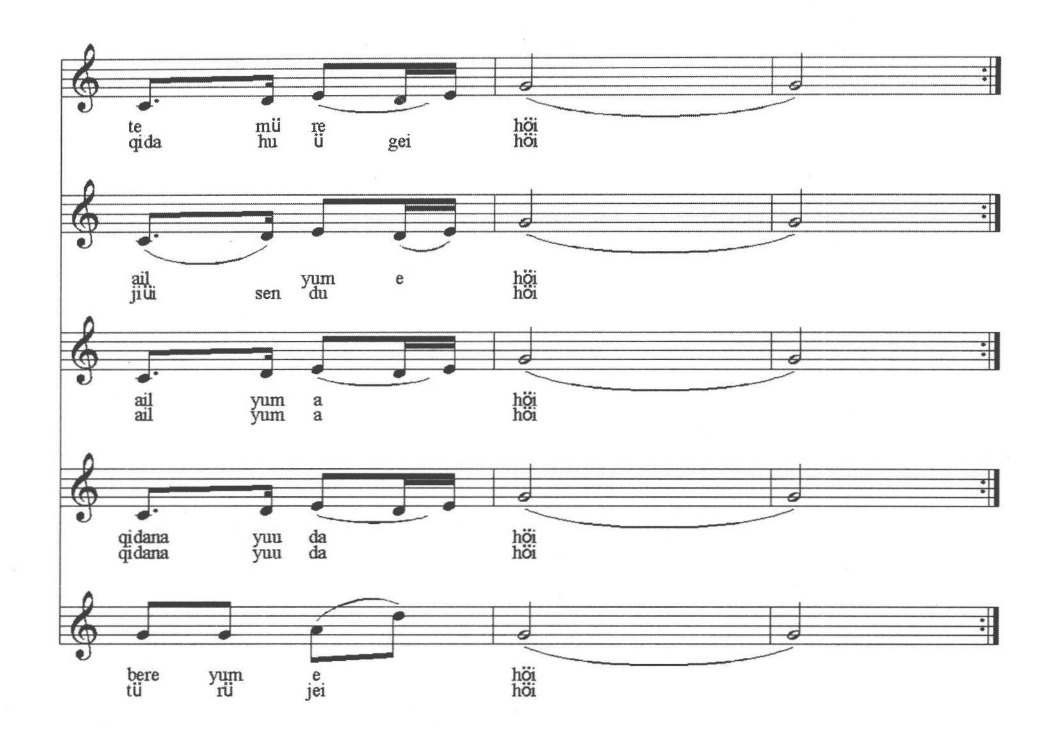
② 同上,第210页。

③ 同上,第427页。

④ 同上,第1439页。

⑤ 同上,第1371页。


er dem tai te mü re a ha hö hö
al dar tai bol hor a ha hö hö
ga jar i qini he le bel a ha hö hö
ga jar i qini he le bel a ha hö hö
ga jar i qini he le bel a ha hö hö
ga jar i qini he le bel a ha hö hö
na ra gi a ha hö hö
bodu gad tegeg sen düi jiyer i a ha hö hö
dür bel jin yum e hö hö höi
da gu da ang ga da hö hö höi
e jen jur gan ya mun dagan al dar tai
yisü arban ja gun qe rig qini eser güni han tuju
dar han hosi gun nu ba ra gun qagalji in
tüng ha ra mo du tai hürüg un süle in
tü med un ho sigu in ta bun tolu gaituin
tü si ye tü in ho sigu in si ral dai in
ala gan qi ne hen egü le qini hal ha la ju
al tan dele hei in hü mun qini sal ga ju
du gui ma ge deg qini de e me i hini
dele hei du huus ü gei sai han



与谱例 4－1 三首歌一样，特定的曲调框架分别与《特木热》、《念喜嘎》、《阿喜玛》、《对姐儿》、《达古达》等五首歌的唱词相结合，生成了五首不同的歌，而这五首歌之间是曲调互文关系。图示如下：

图表 4—6　歌间的曲调互文

曲调框架(A)
- 歌^{1} ⟶ 曲调 A^{1}
- 歌^{2} ⟶ 曲调 A^{2}
- 歌^{3} ⟶ 曲调 A^{3}
- 歌^{n} ⟶ 曲调 A^{n}

特定的曲调框架（A）分别与不同的内容主题相结合，生成了歌 1（如《特木热》）、歌 2（如《念喜嘎》、歌 3（如《阿喜玛》）、歌 4（如《对姐儿》）、歌 5（如《达古达》）……而这些歌曲的曲调（曲调 A^{1}—A^{2}—A^{3}—A^{4}—A^{5}—A^{n}）之间形成互文关系。

叙事民歌中的曲调互文情况十分普遍，下面列举部分曲调互文关系的叙

事民歌曲目：

《嘎达梅林》—《春英》—《天虎》；

《西殊梅林》—《那木斯莱》、《却吉敖斯尔》—《塔斯》—《阿拉坦其其格》—《高小玲》；

《陶克套呼》—《宝日寨老总》

《苏木茹》—《呼日勒队长》—《鹰不喇鸟》—《莫德格昂嘎》；

《察哈尔八旗》—《雅巧》；

《苯波莱昂嘎》—《波格茹勒》；

《金莲》—《金良》；

《宾图王》—《吉嘎日玛》；

《哈日夫巴彦》—《萨木嘎》；

《二姑娘》—《萨拉吉德》；

《国兵之歌》—《额日古勒岱》；

《其其格姑娘》—《春梅》；

《金玉》—《小龙哥哥》—《根柱》；

《正月玛》—《白玉兰》；

《英格尔》—《洪古尔波莱》—《隋玲洪古尔》—《都莱玛》；

《色仁宝隋玲》—《乌音嘎龙棠》；

《北京喇嘛》—《梦莲》；

《韩秀英》—《给茹》—《来小》；

《领小》—《月香》；

《梁金定》—《梁金高老》；

《白虎哥哥》—《香莲》。

这里所列举仅为部分科尔沁叙事民歌曲目。如果将曲调互文的概念放置在整个蒙古族民歌当中，其数量可能无法计算。我们看到，曲调互文是一种普遍存在于蒙古族传统音乐各体裁中的一种口传现象。它说明了我们刚才谈到的“将熟悉的东西陌生化——将陌生的东西熟悉化”的文本建构基本机制在口传音乐中的重要性。

二、完整互文与局部互文

我们在前面所讨论的内容，基本是歌内或者是歌间形成的由同一个曲调框架衍生而出的曲调之间的互文。其实，这只是曲调互文的一种形式，我们将这种在完整的乐段层面上形成的互文称为“完整互文”。另一种是非完整结构的互文，形成互文关系的系列曲调并非来自同一个曲调框架，但其中部分结构片段却是由同一种材料构成，我们将其称为“局部互文”。

（一）完整互文

前面所举曲调互文的例子，均为完整互文。完整互文的特征归纳如下：

首先，形成曲调互文的“歌”共有一个曲调框架。如《嘎达梅林》、《春英》、《天虎》三首歌的曲调，便是来自于同一个曲调框架，三首歌之间形成曲调互文关系。

其次，这里所说的“完整”是曲调框架层面上的，而非曲调本身。也就是说，构成互文关系的不同曲调之间往往有细节上的差异。

其三，形成互文的曲调以完整的乐段为基本单位。也就是说，在结构上它是乐段对乐段的互文，因而又可称其为“乐段互文”。还是以《嘎达梅林》、《春英》、《天虎》三首歌为例，其共同的曲调框架是一个由上下两个大乐句构成的乐段结构，这种基本结构在三首歌当中均有体现，形成整个乐段的完整互文。
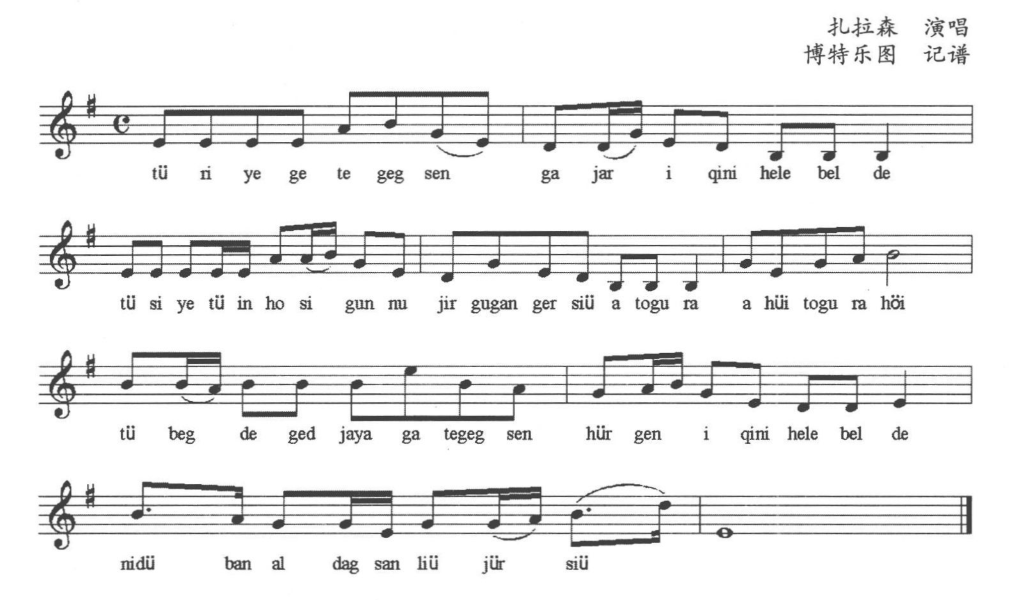
其四，在完整互文的关系体系中，一个曲调框架在与多个歌的关联当中获得不同的意义。如，《嘎达梅林》和《天虎》两首歌，前者讲述了嘎达梅林造反起义的故事，后者讲述了侠盗天虎被兄弟出卖，最终落难的故事，二者均属英雄歌题材。《春英》这首歌则讲述了父母双亡的少女春英带着两个幼小的弟弟出嫁的故事，属于生活悲剧类故事类型。前二者庄严豪壮、深沉凝练，具有赞颂歌的风格特征；后者则有悲楚困苦的风格特征。可见，曲调所表现的意义和风格，并非本身所固有的，而是在与“歌”的结合过程中被赋予的。

（二）局部互文

曲调互文并不全是完整意义上的互文，有时曲调与曲调之间在乐句、乐节等局部层面上形成互文。

谱例 4—4

桃　　拉
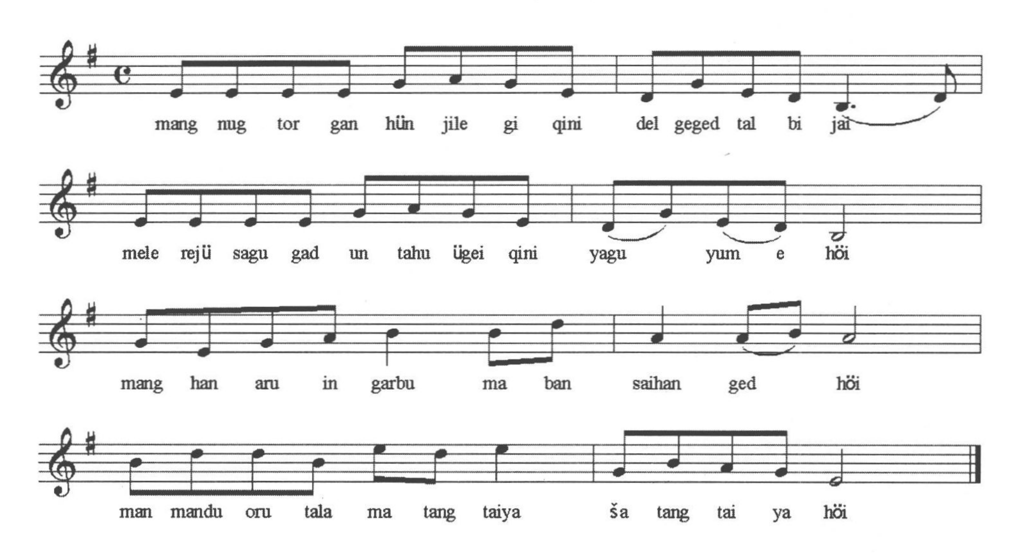


（唱词大意：说起她出生的地方，图谢吐旗的六家子村，啊桃拉；说起她嫁给的夫婿，是双眼失明的刘柱。）

这首歌曲四个乐句构成，前两句和后两句分别形成一个相对独立的结构单元，形成“大上句—大下句”的对仗结构，两个大乐句之间有一小节（第 5 小节）过渡式的扩充部分。下面这首《嘎日布玛》也是“大上句（4 小节）—大下句（4 小节）”的对仗结构，其大上句与前面《桃拉》的大上句来自同一个曲调框架。

谱例 4—5





（唱词大意：绸缎被褥已经铺好，赶快睡觉不要发呆；住在沙丘北边的嘎布日玛是漂亮，是否像砂糖和麻糖一样。）

显然，这首歌的前半段——大上句的旋律与《桃拉》大上句来自同一个曲调框架，而下半句——大下句二者则不同，前一首为“ab”结构，后一首为“$a^{1}c$”的结构。

图 4—7

a + { b 《桃拉》
c 《嘎布日玛》 }
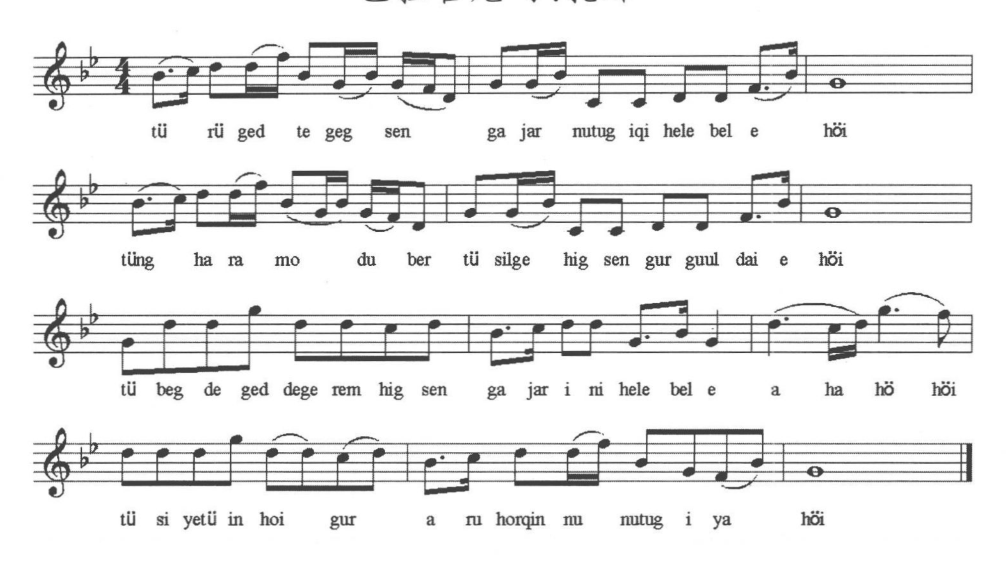
《桃拉》和《嘎日布玛》两首歌的前半部分曲调之间形成互文关系，其互文部分和区别部分之间泾渭分明。而下面这两首歌之间却是若即若离的互文关系。

---

① 乌力吉昌、白·色音巴雅尔搜集、整理、编辑：《民歌——民间歌手查干巴拉演唱集》（上、下）（蒙文），内蒙古人民出版社，1984 年，第 1117 页。

谱例 4—6

巴拉吉尼玛、扎那[①]
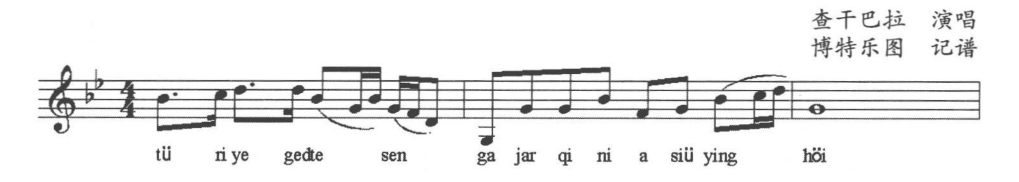


（唱词大意：说起出生的地方，背靠黑森林的古日古拉岱村；说起遇难的地方，是在图谢吐旗的北部。）

这首歌的曲调由“a、a、b、c”四个乐句构成。其中，第一、二乐句为同一个材料的反复，构成一个统一的整体——大上句；第三、四乐句为一个连续的整体，构成大下句。四个乐句的落音分别是“羽、羽、角、羽”，其中第三句末为流动腔。下面这首《韩秀英》的曲调也是由四个乐句构成。

谱例 4—7
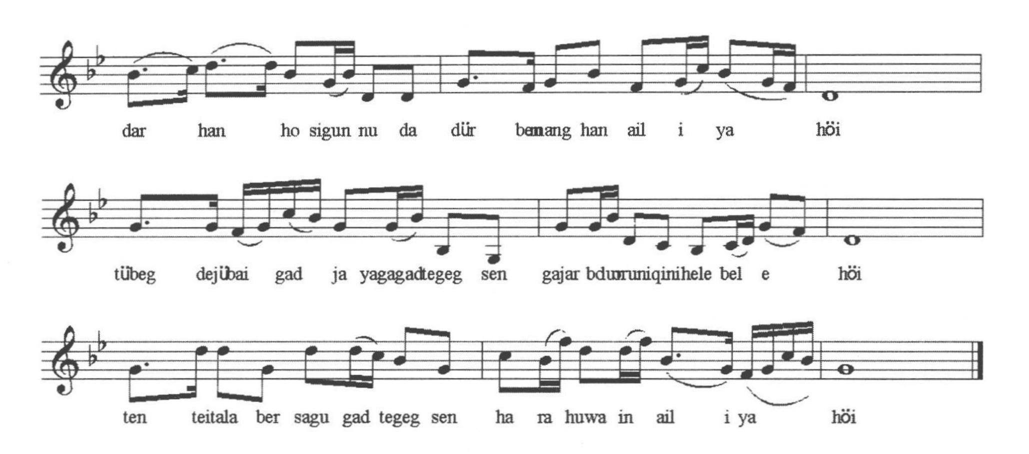
韩　秀　英

查干巴拉　演唱
博特乐图　记谱



---

① 乌恩宝音主编：《蒙古族民歌》（上下册）（蒙文），内蒙古少年儿童出版社，2007 年，第 72 页。



（唱词大意：说起出生的地方，啊秀英！是那达尔汗旗的都尔奔茫汗村子；说起出嫁的地方，是那坐落在那边的哈日花村。）

可以看出，《巴拉吉尼玛、扎那》和《韩秀英》两首歌的第一乐句旋律来自同一个曲调框架。两首歌的第二乐句的第1小节仍然是相同的，但从第2小节开始分道扬镳，前者完整地重复了第一乐句，落于“羽”音；后者则是迂回进行之后落于“角”音。两首歌的第三句彼此间出现很大的差异，前者落于上方“角”音，而且落而不停继续展衍，后者则落于下方“角”音上。两首歌的第四乐句开头部分彼此不同，而从它的第二小节开始彼此间趋于合拢，最后到了第2小节后半小节时，基本趋于统一，最终都落于主音“羽”上。也就是说，二者是从一致逐渐向分离，又从分离状态逐渐趋于一致的渐变过程。

较之完整互文，局部互文有如下几个特点：

首先，形成互文的两首或两首以上的曲调，并非来自同一个曲调框架，但其旋律的局部片段却有共同来源。

其次，曲调与曲调之间的互文是局部的，在结构上，二者既有一致的一面，也有差异的一面。一致性来自它们共同的部分，差异性来自它们分离的部分。

其三，形成互文的曲调片段往往以乐句为基本单位，也就是说在结构上它是乐句对乐句的互文，因而又可称之为“乐句互文”。如《桃拉》和《嘎日布玛》的大上句之间是互文关系；《巴拉吉尼玛、扎那》和《韩秀英》的第一乐句、

第四乐句之间是互文关系。

最后，构成曲调互文的曲调在听觉上有明显的近似性。这种近似性在不同的互文方式中有不同的表现，如《桃拉》和《嘎日布玛》两首歌的前半段互文，后半段分离，听觉上由“熟悉”向“陌生”渐变；《巴拉吉尼玛》和《韩秀英》头尾部分互文，中间分离，听觉上由“熟”到“生”，再到“熟”的渐变过程。

曲调互文表明了口传世界里音乐文本之间的关系。形成互文的根本在于一切为了表演。一方面，互文使表演变得简便，演唱者通过互文可以将一些熟知的材料引进自己的表演当中进行口头编唱，这要比他们完全创新要简便得多；另一方面，“熟悉—陌生”的不断转换使得新旧因素不断地融合交汇，从而产生一种独特的艺术效果，这对于表演者和赏听者来说都是十分重要的。互文“既是复读，也是强调、浓缩、移位和深化。文本与文本之间的相互渗透，不仅能够使一连串的作品复活，能够使它们相互交叉，而且能够使它们在一个普及本里走到极限意义的边缘。”[①]口传文本来自传统，却又得到重新演绎，传统的威力在于它能够为每一次的演唱和每一部作品提供取之不尽、用之不竭的资源。

第四节　比较与引申

从范围上看，不仅在同一个体裁内部的不同曲目之间形成互文，而且在不同体裁的作品之间也能够形成互文；不仅在同一个地区、同一个民族音乐之中存在互文，而且在不同地区，甚至在不同民族音乐之间也存在互文现象。从形成互文的层面上看，不仅在程式、主题、故事模式等唱词和意义层面上形成互文，也可以在音乐曲调的乐段、乐句、乐节等结构层面上形成互文。

不同体裁的作品有着不同的存在意义、文化功能和艺术表现特征，不同地区音乐文化之间无论是在风格上，还是在具体细节上，往往各具不同的表现习惯。而不同体裁之间曲调互文的讨论，有助于我们通过音乐曲调的传播

① 王瑾：《互文性》，广西师范大学出版社，2005 年，第 34 页。

流布现象，窥见现象背后体裁风格的重塑以及地域风格的涵化等机理。
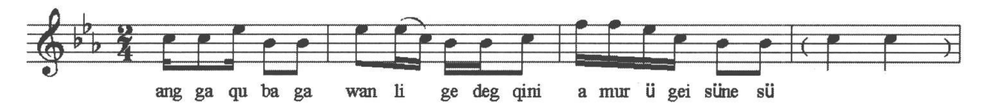
一、跨体裁曲调互文

在《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》中，笔者从体裁内部、类系内部体裁之间、区域传统内部等三个层面上讨论科尔沁说唱音乐中的曲调互文现象，认为曲调文本之间互文的构成有其特定的文化根源。某一地区的民间文化艺术品类往往联结成一体，构成这一地区的传统。反过来讲，构成传统的所有艺术品类及每一部具体的作品，都以这个传统为依托，有着共同的传统渊源。正是由于这种“传统”——背景上的关联，文本与文本之间的互文就有了可能，而每一个具体的文本，成了这一传统当中的互文样式。[①] 其中，体裁内部的互文便是前面所述同一个体裁内部不同作品之间形成的曲调互文关系；类系内部体裁之间的互文，指的是属于同一个类系（如，东蒙说唱音乐）内部不同体裁（如，英雄史诗、胡仁·乌力格尔、叙事民歌、好来宝）之间的曲调互文现象，认为发生这种互文关联的根源是由于属于同一个类系的不同体裁共有同一个表演者——胡尔奇所致。区域传统内部的曲调互文是指属不同类系之间的曲调互文，如民歌与说唱音乐之间的曲调互文，世俗音乐与神圣音乐之间的曲调互文等。前面我们已经对同一个体裁内部不同作品之间的曲调互文情况进行了较多的论述，下面我们重点讨论不同体裁之间的曲调互文情况。

谱例 4—8
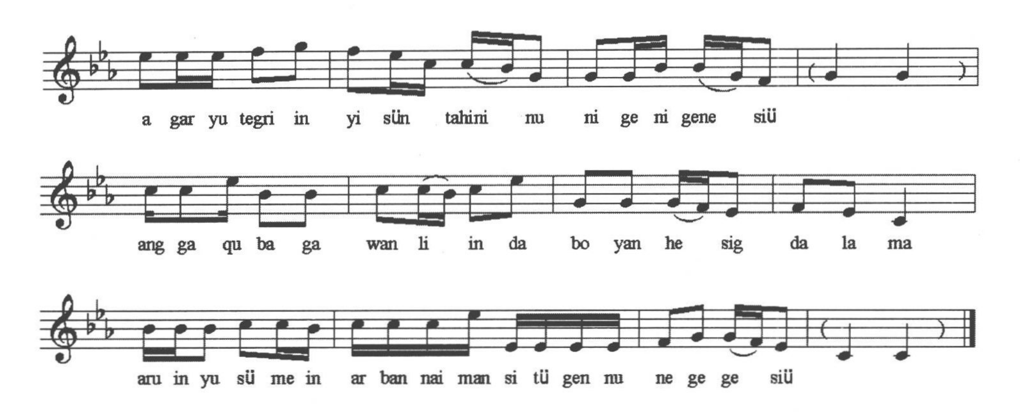
万　　莉

布仁初古拉　演唱
博特乐图　　记谱



---

① 参见博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007年，第155—174页。

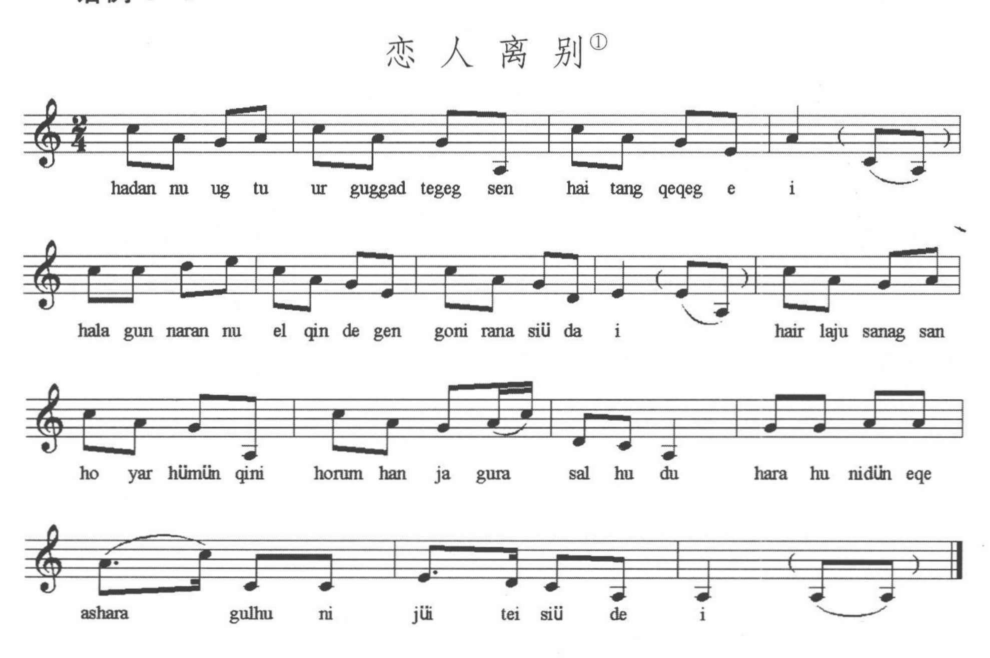


（唱词大意：娇小的万莉姑娘真是不一般，是那天上九仙女投胎下凡；北边寺庙里的宝音贺希格达喇嘛，是那十八罗汉之一转世人间。）

这是一首叙事民歌，同样的曲调用于胡仁·乌力格尔中，用来表现“离别”、“赞小姐”等主题。

谱例 4—9

恋人离别[①]



① 包玉林、白音那编：《说书调》（蒙文），内蒙古人民出版社，1980 年，第 137 页。
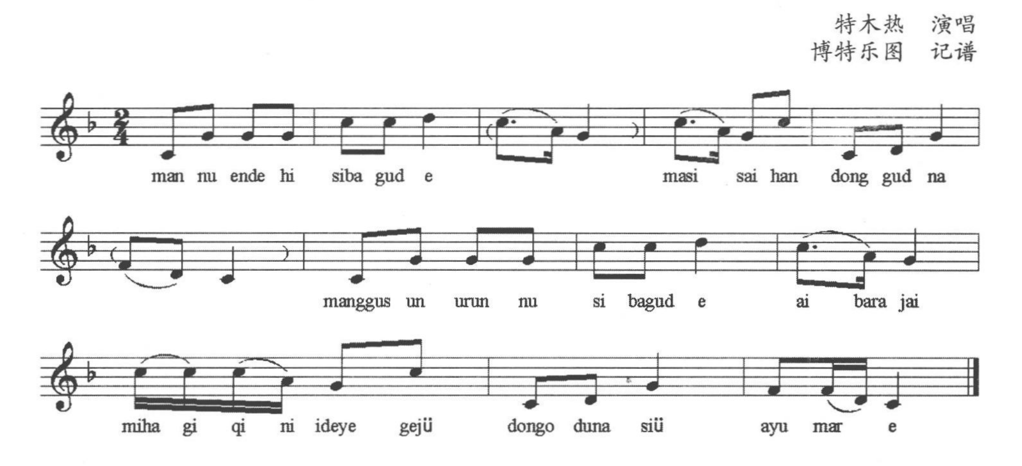
（唱词大意：长在岩石上的海棠花，酷热的阳光下会凋零；相爱的两人即将离别，眼含热泪是必然。）

科尔沁叙事民歌《万莉》讲述了万莉姑娘与宝音贺喜格达喇嘛相恋的故事。整个歌曲诙谐幽默、妙趣横生，风格轻松活泼；《恋人离别》则表现了一对恋人在分别时依依不舍的情景，其风格委婉缠绵、惆怅若失，与《万莉》形成鲜明的对比。相同的曲调框架与不同的歌结合，具有了不同的表现特征，说明了同一个曲调框架会按照体裁以及所结合的歌或主题的需要，用于不同情景和不同风格的表达。

谱例 4－10

蟒古思因·乌力格尔曲调

特木热　演唱
博特乐图　记谱



（唱词大意：我们世界的鸟雀，叽叽地鸣叫；蟒古思世界的鸟雀，哎呀不好！叫喊着要吃肉，真可怕。）
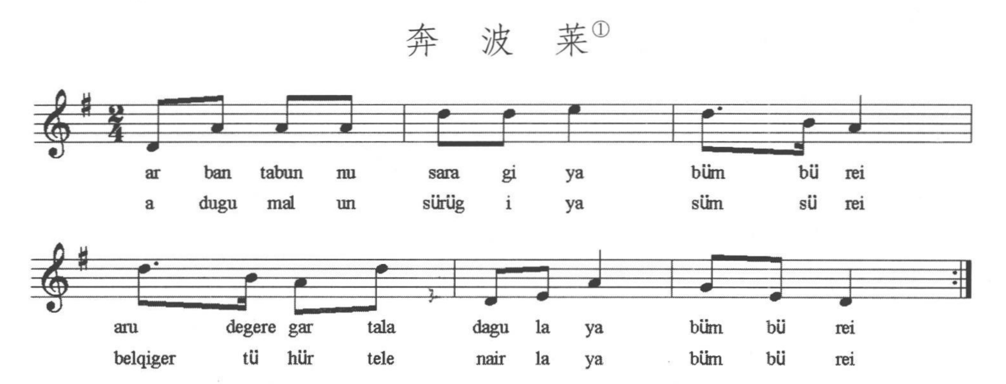
这首蟒古思因·乌力格尔曲调与下面这首安代[①]歌曲来自同一个曲调

---

① 安代是流行于内蒙古东部哲里木盟库伦旗、辽宁省阜新蒙古族自治县的一种民间歌舞形式。原为一种萨满仪式歌舞，专治女性癔病，分为“额列安代”（唱鸢安代）、阿达安代（驱鬼安代）和乌如嘎安代（妇女安代）三种。治病仪式以病者为核心，由萨满主持，道沁（歌手）领唱，群众参与。形式为一人领唱、众人应和、又唱又跳，即兴性很强。解放后，安代逐渐失去了宗教仪式的本质，演变成富有地方特色的歌舞形式。

框架。

谱例 4—11



（唱词大意：唱到那十五的月亮，奔波莱，掩没在黎明的阳光下；唱到那牛群和羊群，奔波莱，散布在草原牧场上。）

《奔波莱》也是一首流传十分广泛的民歌，在科尔沁、锡林郭勒、乌拉特、新疆等地区均有其互文歌曲在流传。也就是说，这一曲调框架被广泛用于英雄史诗、安代歌舞、一般短调民歌等不同体裁当中，形成曲调互文。此类情况十分普遍，笔者在《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》一书中，曾以萨满歌曲《祷告》、叙事民歌《渥都干杜莱》、胡仁·乌力格尔曲调《落难调》等为例，讨论了萨满舞歌、叙事民歌、胡仁·乌力格尔等三种体裁之间的曲调互文关系。

图 4—8　安代歌舞



跨体裁曲调互文将同一个曲调因素分配给不同的体裁，而这一曲调因素也因与不同的歌和不同的主题的联结中获得不

① 纳钦双和尔、图日根巴雅尔搜集整理编辑：《库伦民歌集》（蒙文），内蒙古人民出版社，1990 年，第 94 页。

同的意义蕴含以及新的功能、新的风格，而这正是口传音乐的奥妙所在。

二、跨地域曲调互文
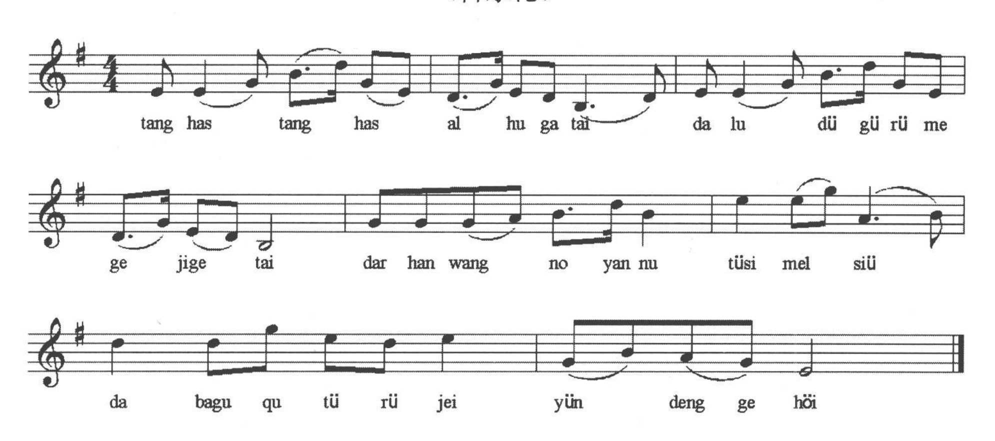
部落性和地域性是蒙古族民间音乐风格的基本特征之一。在丰富纷繁的蒙古族民间音乐当中，我们不仅看到大量跨体裁曲调互文情况，同时看到在不同部落、地域音乐之间存在着大量的曲调互文情况。而且发现，这些音乐现象不单单是简单的移植照搬，而是经过了地方性风格的过滤，在形态、风格以及意义、功能上出现了鲜明的地域性变异。

下面这首《云登哥哥》为科尔沁著名叙事民歌手查干巴拉演唱，其曲调与谱例4－5《嘎布日玛》的曲调之间形成完整互文。

谱例4—12

云 登 哥 哥[①]

（科尔沁）



（唱词大意：走起路来稳健豪迈，长长的头发披过宽肩，达尔汗王爷的臣子，云登哥哥长得真帅气。）
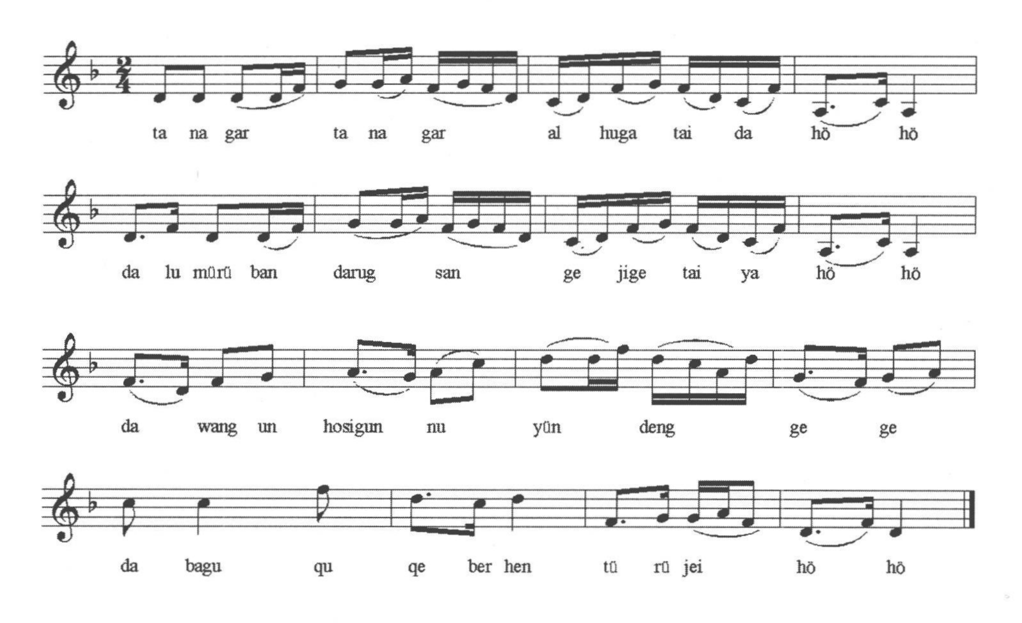
① 乌力吉昌、白·色音巴雅尔搜集、整理、编辑：《民歌——民间歌手查干巴拉演唱集》（上、下）（蒙文），内蒙古人民出版社，1984年，第947页。

下面是这首歌的喀尔喀唱本。

谱例 4—13

云 登 哥 哥[①]

（喀尔喀）



（唱词大意：走起路来稳健豪迈，长长的头发披过宽肩，大王旗的云登哥哥，长得帅气真可爱。）

显然，两个地区的《云登哥哥》是同一首歌的不同异文。不过，我们看到，无论是唱词还是曲调，两种异文出现了一些差异。例如，科尔沁异文中云登哥哥为达尔汗王爷手下的臣将，有“达尔汗旗”这一故事发生的具体地点；在喀尔喀异文中，云登哥哥却是“大王旗”（音译）人，这里所说“大王旗”是模糊指称，其所指地点并不明确。根据蒙古族叙事民歌的一般表述习惯，我们可以推断这首歌原本是科尔沁（甚至是达尔罕旗）民歌，传入喀尔喀地区之后经过地方

① 鲁·巴德玛演唱、那·乌力吉记词、旺其格记谱，载浩日劳苏荣主编：《阿拉善喀尔喀民歌》（蒙文），内蒙古人民出版社，2007 年，第 515 页。
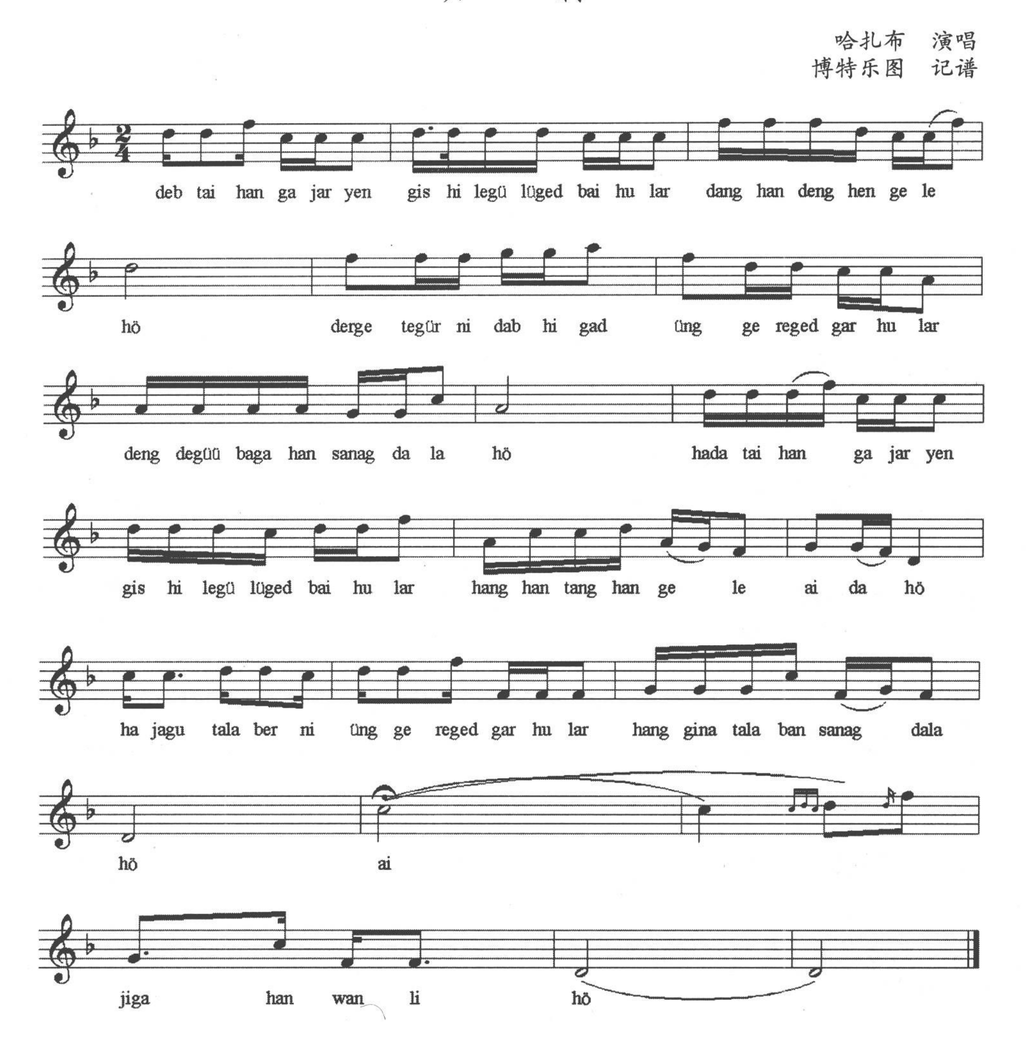
化改造，唱词中的“达尔汗旗”被模糊化为“大王旗”(或“达王旗”)。另外，“yündeng gege”之“gege”，一词是汉语“哥哥”词的音译。清代以来，由于内蒙古南部的科尔沁、东土默特等地区与毗邻汉族之间文化交流的深入，该地区蒙古语中掺杂进了大量汉语词汇。科尔沁蒙古族逐渐习惯将兄长叫作“gege”——“哥哥”，而在喀尔喀等北部地区，从未有此习惯。因此，在喀尔喀《云登哥哥》中的“哥哥”，并非唱作“gege”，而是唱作“gögö”，它并没有“哥哥”——男性兄长的标识意义，而是与“yündeng”合在一起，成了一个人名。因此，通过科尔沁异文的唱词，我们可以看出云登是一个长相英俊，威武勇猛的男性，而在喀尔喀异文中，云登这个人更像是位年轻美貌的姑娘，她是一个叫苏日玛的青年的梦中情人。① 这些细微变化是口传音乐在传播过程中，被各地方性表达习惯格式化所致。再看两个异文的曲调风格：科尔沁异文保持了科尔沁民歌朴实无华、深沉凝练的特征，而喀尔喀异文在曲调固有的主干旋律框架的基础上，加入了富有喀尔喀风格的华丽碎音，尤其是乐句末尾“hö hö”上的“三点式”迂回旋律，是喀尔喀－锡林郭勒民歌所具有的典型旋法特征，从而使整个歌曲具有了喀尔喀短调民歌华丽流畅、典雅秀丽的风格特征。可见，口传音乐传播过程中，地方性风格对作品风格的格式化作用。当然，这些差异也有可能是演唱者个人的艺术风格所致，但其背后则是地方性风格对个体演唱风格或个别作品的形态以及风格的形塑化力量。

《万莉》是一首科尔沁民歌，歌中主人公万莉的后人至今生活在科尔沁左翼后旗。前面谱例4－8异文，是根据科尔沁著名史诗艺人、民歌手布仁初古拉演唱文本记录，下面这首《万莉》则是由蒙古族长调歌王哈扎布演唱。

① 可参照完整唱词，见浩日劳苏荣主编：《阿拉善喀尔喀民歌》(蒙文)，鲁·巴德玛演唱、那·乌力吉记词、旺其格记谱，内蒙古人民出版社，2007年，第515页。

谱例 4—14

万　　莉



（唱词大意：马蹄踏过松软的草地坑洼难走，当我骑过她的身旁感觉娇小玲珑；马蹄踏过崎岖山间凹凸难行，当我走过她的身旁心中翻波浪。哎，娇小的万莉！）
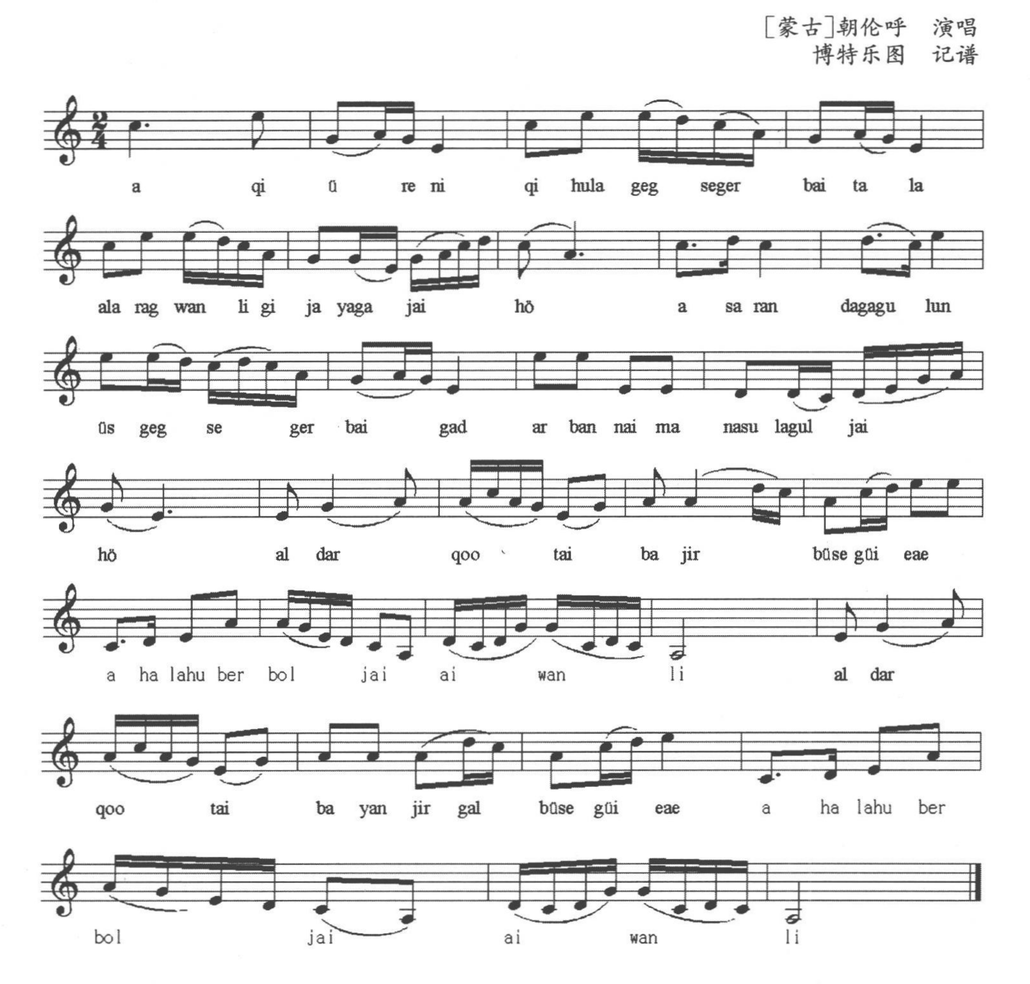
除去方言因素、地方性习惯不说，哈扎布演唱文本区别于布仁初古拉演唱文本的一个主要特点是结尾处加入了一个补充句。尤其是末尾

自由拖腔音上缀以装饰性的“诺古拉”，为歌曲加入了长调因素，使得歌曲一下具有了“锡林郭勒”式的风格和形态特征。下面是流行于蒙古国喀尔喀地区的《万莉》。

谱例 4—15

万　　莉

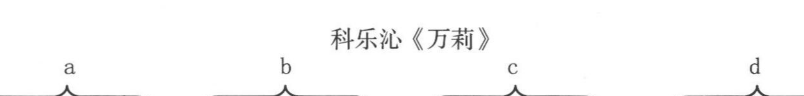
（喀尔喀）

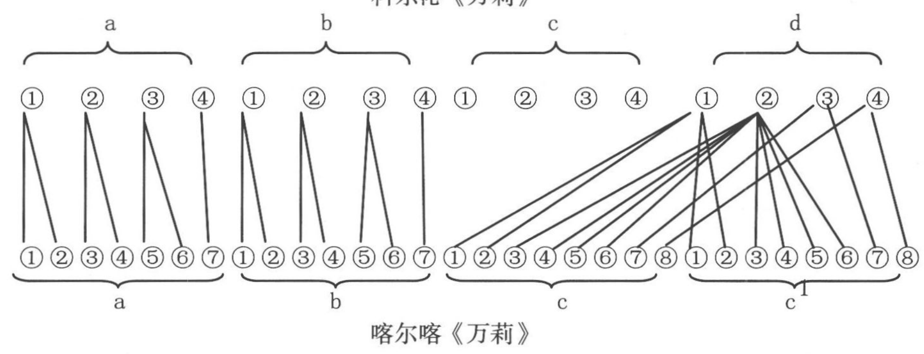


（唱词大意：正在愁苦尚无孩儿，却生下姑娘万莉，细心照料长到十八，眼神变得与往常不一样，她的美貌超过了巴彦吉日嘎拉姑娘。）

显然，与科尔沁异文和锡林郭勒异文相比，喀尔喀异文无论其音调还是曲调结构均发生了很大变化。但是我们仍然可以看出它们之间的互文关系。下面我们将其与科尔沁异文进行比较。科尔沁异文是由四个乐句构成的，前两句和后两句分别组成上下两个大乐句，形成对仗关系。喀尔喀异文可分为四个大乐句，其中第三、第四乐句是完全重复，形成“a(7)＋b(7)＋c(8)＋c1(8)”的结构。我们将第一乐句与科尔沁异文第一乐句比较后发现，其前 6 小节以 2 小节为一单位，分别与科尔沁异文前 3 小节形成互文。也就是说，前者是将后者拉长扩大之后，经过喀尔喀式的装饰性旋律将其点缀成新的旋律片段，两地异文的第一乐句的落音是相同的。两个文本的第二乐句与第一乐句一样，形成了“2 小节对 1 小节”的互文关系。喀尔喀异文的第三、第四乐句的旋律与科尔沁异文第四乐句形成乐句互文关系。其中，喀尔喀异文的第三、四乐句第 1、2 小节对应科尔沁异文第四乐句第 1 小节，第 3、4、5、6 小节则可以看作是后者第 2 小节的扩大形式，而最后两个小节则形成同步。图示如下：

图 4—9　《万莉》科尔沁异文与喀尔喀异文曲调互文图式





其中，喀尔喀异文第一(a)、第二(b)乐句分别对应科尔沁异文中第一(a)、第二(b)乐句；第三(c)、第四(c1)则共同对应科尔沁异文中的第四(d)乐句，但喀尔喀异文中没有直接与科尔沁异文第三乐句(c)对应的互文乐句。也就是说，二者之间是不完整的局部互文。另外，我们还清楚地看到，两个异文第一

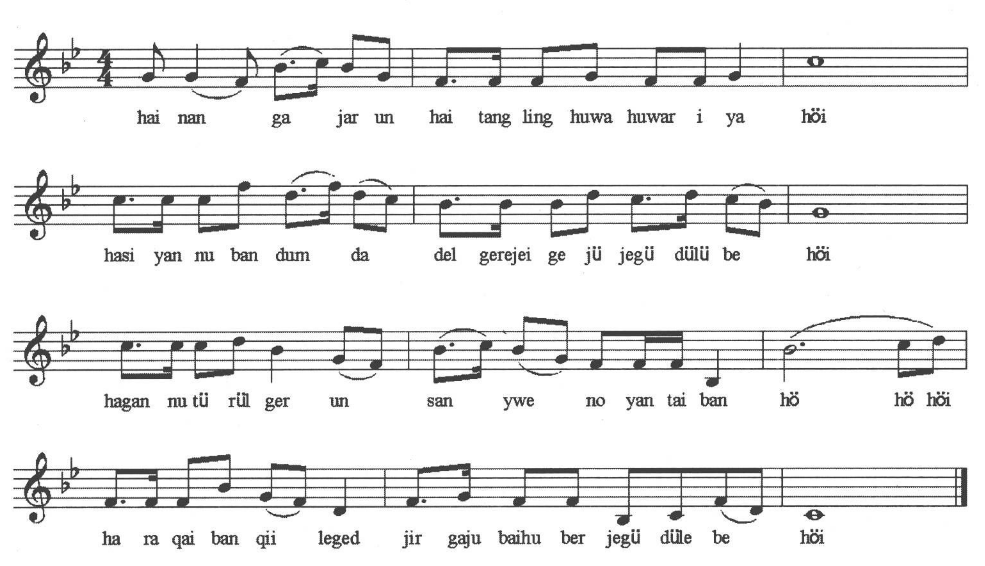
乐句旋律发展的基本逻辑是相一致的,均以同一个核心音调(喀尔喀异文中2小节为一单位,科尔沁异文中1小节为一单位)的反复所构成,并且每个乐句都由彼此呼应的两个乐节(短乐句)构成。可见,无论是从歌的标题,还是曲调框架、旋法特征上看,二者来自于同一首歌。在跨地区传播过程中,它被地方性风格所格式化,衍生出形态各异的口头异文。

曲调互文不仅在不同体裁、不同地区音乐之间形成,而且有时不同民族甚至完全不同的音乐文化传统之间也有可能形成曲调互文。例如,下面是蒙古族科尔沁叙事民歌《北京喇嘛》。

谱例 4—16

北京喇嘛①

(蒙古族·科尔沁)



(唱词大意:梦见长于海南的海棠花和莲花,盛开在了我家的院子里;梦里与皇亲三爷诺彦,喝着红茶诉说心里话。)

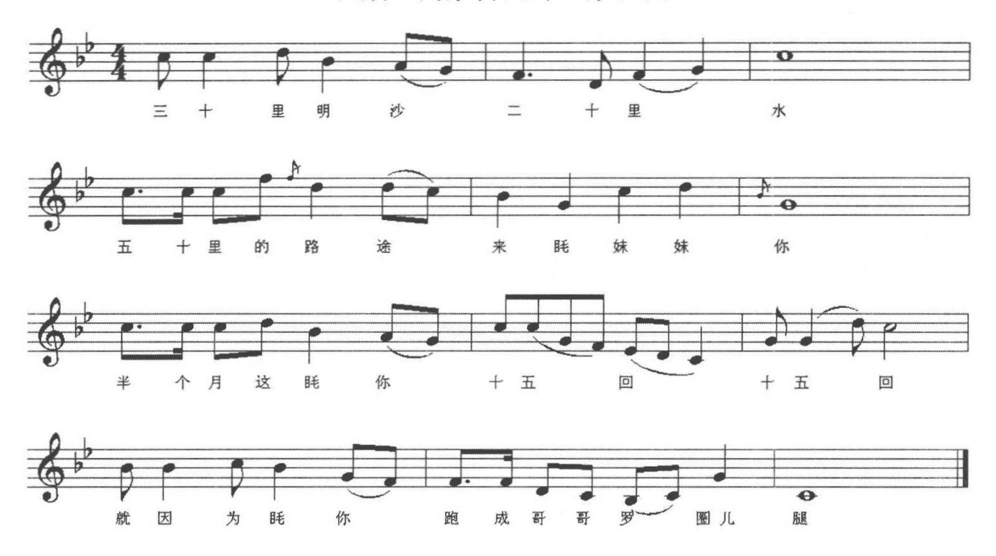
① 乌力吉昌、白·色音巴雅尔搜集、整理、编辑:《民歌——民间歌手查干巴拉演唱集》(上、下)(蒙文),内蒙古人民出版社,1984年,第1011页。

下面这首《北京喇嘛》是流行于内蒙古西部汉族当中的蒙汉调[①]曲目。

谱例 4—17

北 京 喇 嘛[②]

（汉族·内蒙古西部·蒙汉调）



显然，蒙古族科尔沁《北京喇嘛》和汉族《北京喇嘛》的音乐曲调来自同一个曲调框架，相互之间形成曲调互文关系。蒙汉调是流行于内蒙古西部汉族民众以及汉化了的蒙古族民众当中流传的歌种。其唱词为汉语，曲调则多来自鄂尔多斯蒙古族民歌。但像《北京喇嘛》这样来自东蒙民歌曲调的例子非常少。当然，我们看到蒙汉调《北京喇嘛》并非完全照搬了科尔沁《北京喇嘛》的曲调，而是经过了地方化改造。例如，蒙古族《北京喇嘛》是五声音阶的，而在汉族异文中则有了“变宫”和“清角”，为七声音阶旋律，从而符合了汉族西部音乐的音调风格。在东蒙地区胡仁·乌力格尔音乐、胡琴曲中，有不少蒙

---

① 流行于内蒙古西部地区的汉族民歌体裁。由于蒙汉两民族人民长期相处，经济和文化互相影响，因此曲调既有蒙古族鄂尔多斯民歌的特色，又有汉族民歌的音调，形成独特的风格。参见《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1985 年，第 262 页。

② 李宝珠、木兰、吕宏久：《各族民间歌曲选》，远方出版社，2002 年，第 135 页。

汉民族音乐互文的例子，限于篇幅不予展开。[①]

曲调互文是口传音乐传承、传播过程中的普遍现象。它充分体现了口传世界里文本与文本之间盘互交错的关系，表明了传统音乐传承与传播以及表演－创作的口传性基本原理。曲调因素的跨越体裁、跨越时间、跨越地域的流传互文，使得口传音乐的面貌显得更加绚烂夺目，更加异彩纷呈。

① 参见拙作《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》（上海音乐学院出版社，2007 年）中的相关内容。

第五章　口传音乐的传承

——以胡尔奇、萨满与道沁为例

传承是传统在时间的过程中得以延传的机制，传统通过传承才得以生存延续，传承是传统生命力之所在。口传音乐有着自己独特的传承关系、传承机制以及传承形式。在这一章中，我们以田野调查为基础，建立一种过程模式，借以反映在不同的历史阶段和社会环境下，口传音乐是由谁，以何种方式和什么机制，通过什么样的渠道，如何得以传承的等一系列问题。

第一节　传承主体与传承关系

传承是一种文化与某一传统的延传机制，同时又是一种人际间的互动机制。[①] 也就是说，传承包含了文化的和社会的双重含义。在前一个层面上，传承是文化延传的脉络，是传统的流动形态；在后一个层面上，传承是一种人际互动模式，是人际关系的结果形态。而在实际当中，二者是不可分离的两

① 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007年，第307页。

个层面:文化传统通过人际间的互动而得以延传承袭。

一、传承关系

传承包括“传”与“承”两极,便是教与学,施授与受授的关系。口头传承是在授者与受者的两极角色关系当中进行的,这些关系使得人际之间产生一种除了文化关系以外的另一个层面上的关系方式——社会人际关系。

传承主体由传授者和接受者两极关系构成。在当代音乐教育传承当中,传授者是老师,接受者是学生。而在民俗社会当中,传授者和接受者的关系既可能是师傅与徒弟的关系,又可能是其它的关系方式,而且两种角色之间的关系比起当代“老师—学生”关系来说更具复杂性。

在现代教育体制当中,师生关系是以契约的方式建构起来的,联结二者的是以国家或社会机构所约定的制度。在这种制度中,师和生之间构成一个教和学的关系,他们按照制度所规定的模式和规则来履行各自的权利和任务,并直接为这种制度负责。师生之间的利益关系也是由公共契约来进行调节的,其关系受到公共法规秩序的规定和监督。师生的主体关系的内容和形式,是制度规定给师生双方的。民俗社会中的传承主体仍然有传授者和接受者之分,但“授”与“受”的两极之间的关系是一种传承主体自愿参与的,两极之间的责任和义务相对松散,有时甚至授受之间的界限并不明确的一种关系方式。

如果说现代教育中的师生之间是以制度为基础的关系方式,那么民俗社会中的授受者之间却是以人际关系为基础的关系。民俗世界中的传承有师徒传承和自然传承两种。其中,师徒传承中有明确的授和受两极,授者为师傅,“受”者为徒弟,两种传承主体之间是知识传承与人际关系的叠合形态。

师徒关系中,主体之间的关系通常包括两个层面的内容:首先,施授和受授是师徒关系的核心内容和联结纽带,是其它关系的基础,是师徒关系的第一个层面。其次,师徒之间不单单是授受关系。在民俗社会中,两个人之间一旦形成师徒关系之后,便形成了一种特定的人际关系结构。也就是说,民俗社会中的师徒关系既是一种教和学的关系,也是一种特定的社会—人际关系。一方面,教和学仍然是师徒关系的中心内容;另一方面,这种关系的基础

图 5—1　布仁初古拉传授史诗说唱技艺



是奉献与回报，是面对面的互设义务、互定契约，以非制度性的、非等价的、自愿的方式建构起来的"行业—人际"关系。从本质上讲，它是互惠性的，而不是现代意义上的等价交换，它是一种把责任、利益、义务、权力、情感、道德、礼节融为一体的互动关系。以胡尔奇为例，师徒关系确立之后，二者之间便建立了一个"义务—回报"的关系。年轻的徒弟到师傅家里暂住一段时间，一边帮助师傅打理家务，一边向师傅讨教，或者将师傅经常请到家里，暂住一段时间，照顾其生活，尽至徒弟之责，一边向他学艺。据西日布胡尔奇讲，他当时拜扎那胡尔奇学艺，曾将师傅扎那请到家里暂住一个月，其间向师傅学习了完整的《封神演义》和大量的用语和曲调。另据扎那森胡尔奇讲，师傅陶克套呼是喇嘛出身，终生未娶，孤寡一人。师傅年老以后，扎拉森经常到师傅家里帮助他打理家务，以回报师恩，有时则将师傅请到家里住一段时间，平时他和妻子给师傅缝补衣物，买茶送酒，尽到就像儿女的责任。民俗社会中，这种就像对待亲生父母一样的侍候款待，被看作是对师恩最好的回报。通过这种互动，师徒关系中融入了类似家人的情感因素，使得师徒关系更加牢固。当然，这种情感因素一旦淡化，便有可能致使师徒之间的关系纽带遭破坏。这就是说，授受关系是师徒关系的前提，同时也是目的和内容，但人情因素是联结师

徒关系的基础和纽带。

在师徒关系当中，授受分工以及师与徒的角色区分是十分显明的，二者之间按照角色及分工的要求，形成一定的关系模式。无论是胡尔奇，还是萨满，师徒关系都包含了以上两个层面的基本内容。不过在萨满师徒之间，除了以上两种关系之外，还包括两个层面的内容：一是，对于徒弟而言，师傅不仅仅是技艺的传授者，同时也是引导自己入教的特定神职。因为，要当一名萨满，除了掌握各种宗教仪式规则和技艺之外，更重要的是要掌握请神附体的能力，只有这样他才能具有萨满的资格，才能独立地从事萨满事宜。而如果要体验附体，获得萨满资格，必须在师傅的帮助下通过“闯关”仪式才可。为此师傅往往要举行特定的“闯关”仪式，在众人的监看下，师傅为徒弟招来其守护神，引导他实现附体体验，并通过与徒弟的守护神进行沟通，向徒弟传达神灵的指令，指明今后的道路，然后帮助徒弟送走附体神灵，并请来各方神灵，保护徒弟成功“闯关”——使徒弟最终获得萨满的身份资格。这里，师傅所扮演的不只是施授者的角色，他同时还要完成仪式神职的任务，而这又恰恰是从师徒关系延伸出来的另一个关系层面。因为，只有建立师徒关系，徒弟才有资格请师傅帮助他附体和“闯关”，同样只有师傅才有权力和义务为徒弟请来守护神完成附体和“闯关”，才有资格担任徒弟与其守护神之间沟通的媒介角色。二是，徒弟往往在他学艺过程中的一段时间里，担任师傅的助手。例如，钱玉兰是色仁钦的徒弟，同时又是色仁钦的助手，至 2006 年，二人已经合作多年。在“闯关”仪式上，钱玉兰以徒弟的身份参加附体、“闯关”等仪式，同时她又协助色仁钦，为其他的萨满请来守护神，尤其唱神歌请神、送神等仪式环节，主要由钱玉兰主持完成。另外像毛脑海、呼日勒等色仁钦的徒弟，都兼有徒弟和助手的双重身份。

自然传承中，主体与主体之间的关系有如下三个方面的内容：一是，自然传承中并没有明显的施授和受授互动，甚至不能形成师与徒（生）的对应关系。因为，习得方不是通过拜师，而是通过其它方式——例如，观看、模仿、参与等方式掌握知识，习得技艺的。在这种传承中，传承主体之间没有建立师徒关系，也没有直接的授受互动。二是，师徒关系的建立，需要师徒双方对关

系的认同才能成立，而自然传承当中虽然可能有“授—受”实事，但由于施授者与受授者之间没有契约，因而它还是一种一般意义上人际关系而已，而没有形成师徒关系。也就是说，这种传承缺失了师徒关系的主要因素之一——师徒关系的人际层面。三是，传承主体当中，有时是授方不明确的单独受方角色主体，很多民俗性传承属于这一类。这种习得传承没有形成“施授—受授”的两极关系，没有人刻意在教，也没有人刻意在学，学习者是在音乐事象发生的场域中通过观摩、浸染而习得。也就是说，它是一种只有习得方，而没有施授方的传承形式。

二、口头传承关系的特点

传承主体是传统中的人，传统负载于传承主体而得以传承。民俗传承的本质在于它的口传性，较之现代社会制度性的传承而言，口头传承有以下主要特点。

首先，在现代社会中，教育成为知识传承的主要渠道，是一种通过国家力量约定了的社会规范。在这种体制中，师和生的角色关系既是约定俗成的社会认同形式，同时也是由国家规定和确认的身份角色。二者的角色定位、责任义务、权力约束等关系方式是由体制所规定，传承的内容和形式、时间和场域都有既定的规范。而在口头世界中，传统主体之间是一种超乎体制规范之外的自然关系。二者的角色定位、责任义务、权力约束等，是一种角色之间自然形成的互涉关系，而不借助于第三方，传承的内容和形式、方式和方法，时间和场域完全由传承主体自己选定，没有外部力量的干预或体制予以的规定。

其次，现代社会知识是通过高度规范化的教育制度来传承的，这种知识是一种规范了的普遍知识，它的传承具有跨民族性和跨地域性。而民俗知识属于地方性知识，它往往只有在它所赖以生存的特定传统当中才能有效，它的传承范围一般是在一个民族或更小的群体或更小的地域之内，并且不同的传统、不同的传承主体往往有不同的传承内容和传承方式。如，胡尔奇的知识传统和传承方式与萨满完全不同，职业艺人的传承与民众歌手的习得在方式和方法上迥异。也就是说，现代传承是一种规范化的传承，民众传承则是

一个自然传承。

其三，民俗社会中的知识传承与现代社会中的知识传承的另一个主要区别是，前者是口头传承，后者则是以书写为媒介的传承。口耳相传通过人际间面对面的互动，这使得传承主体之间的距离近，却显复杂。另一方面，口耳相传的形式往往瞬间即逝，这使得知识和技艺始终处于变异当中，使得它无法以固化和规范的形式得以传承。

其四，口传音乐以声音符号作为载体，而声音的特征在于它受到时间和空间的限定，施授者和受授者必须在同一个时间里处于同一个空间里，否则信息无法传递（当然，借助录音、录像、电话等媒体可以超越时空的限制）。在互动过程当中，无论是师徒间的“授—受”关系，还是自然传承中的一般习得，都要通过人际间的互动而得以实施。

其五，口头传承是一种兼传承、创造为一体的过程。传承并不是从一个容器倒进另一个容器那么简单，它不是简单的复制和重现，而是在传承过程融入融合、创新、改造等许多方面。如，钱玉兰是色仁钦的徒弟，但她既是渥都干[①]，同时也是莱青。[②] 莱青的作法习惯与孛额（渥都干）有很多区别，因而她在传承色仁钦的行巫技艺时，又按照莱青的行巫需要，进行了不少改造。如，色仁钦是击鼓舞唱，而钱玉兰却按照莱青的规范，击锠坐唱，而且在神歌演唱中掺入了不少藏语经文。另外，钱玉兰也曾师从一位汉族大仙学习过“狐仙”，因而有时她在行巫时融入了汉族跳神仪式的一些因素。例如，2004年在腰林毛都举行的“闯关”仪式上，她在帮助新徒弟白晓光附体的时候，其中有一阶段是用汉语演唱大仙曲调请神的。也就是说，口头传承是一种传承中的创造，创造中的传承过程。

最后，口头传承往往是在民俗表演实践中发生、创造、流布。“在书面诗歌的情形中，创作与表演、阅读有一条鸿沟；在口头诗歌中，这条鸿沟并不存

---

① 渥都干(idugan)，女性萨满。

② 莱青(laiqing)，萨满神职，佛教和萨满教的结合体，念诵藏经，坐席作法。

在。因为创作和表演是同一个时刻的两个方面。”[1]口传音乐的表演、创造是同一个过程的不同侧面，而流布和传承伴随着表演而发生。它包含了两个方面的内容：首先，根据笔者对萨满、胡尔奇以及民众歌手传承情况的调查来看，直接进行唱奏实践是最重要的习得方式。在民间传承中，一次仪式、一次表演往往是一堂课，师傅或他人以自己的表演实践来让学习者了解规范，掌握技艺，学习者也通过现场观摩来习得。其次，表演本身便是一种重要的传承方式。在民俗社会中，“学”和“用”并不是截然分离的，“学”的过程便是“用”，“用”的当中便是在“学”。当然，我们并不排除在表演实践之外的思考和练习过程。但对于一名口头传承者而言，更重要的是直接表演，通过表演熟悉传统，通过演练掌握技艺。例如，萨满附体仪式和“闯关”仪式本身便是个“课堂”，师傅以身作则，通过表演将技艺和仪式规则“教”给学生，学徒通过观摩师傅的表演来学习技艺，在师傅的指导下学会附体。仪式是他们教授、学习、演练、实践的场域。

总而言之，口头传承的特点在于它是一种包括了“授”与“受”两极行为的施授与受承两极角色之间的互动行为，是一种以声音符号为主要载体，依靠口耳相传而进行的高度依赖语境的知识与技艺传承机制。

第二节　口传音乐的传承形式

在本章所讨论对象中，胡尔奇属于职业艺人，萨满为宗教神职，并具有职业艺人的属性特征，道沁有职业歌手和民众歌手两类。职业艺人是指那些专门或兼职从艺者。其中，有些人以某一艺术领域作为唯一职业或者是作为主要职业，是名符其实的职业艺人；有些人则将唱奏作为兼职副业。但无论专职还是兼职，有一点是共同的——那就是他们都是该传统中的成员普遍认同的该领域中的“专家性”人才，因而他们都有一个职业属性的标识称谓——胡尔奇、孛额、渥都干、莱青、道沁等。

---

[1] ［美］阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004 年，第 17 页。

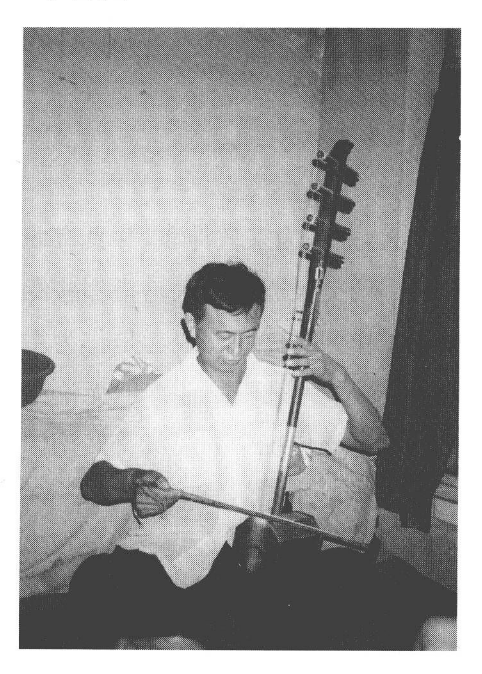
一、胡尔奇:职业艺人的传承

胡尔奇是近代东蒙职业说唱艺人的称谓。胡尔奇的传承大致包括选择、学艺和从艺三个阶段,传承方式有授受传承和习得传承两种。

(一)学艺—从艺过程

在现代社会中,教育制度规定了一个人在一生当中的特定阶段必须接受教育,受教育是所有社会成员的权力,也是义务。而在民俗社会中,任何一个人都可以自愿学艺,同样也可以不去选择,没有什么事物可以规定谁必须学或谁不能学,学艺的选择完全是自愿的。在调查中发现,一个人学艺完全是自由选择。笔者采访了包括西日布、甘珠尔、扎拉森、特木热、齐宝德在内的数十名胡尔奇,他们告诉我,自己选择学艺完全是自愿的,没有人强制他们。当然,选择学艺的最初目的可能有两种情况:一种是出于谋生的需要。尤其对于那些身体病残,不能从事体力劳动的人来说,通过掌握一门技艺来养家糊口,不外乎是一个谋生的手段。享誉科尔沁草原的著名胡尔奇扎那,从小体弱多病,家人担心他长大后无法从事正常人的生产劳动,便为他请来师傅,学习胡尔奇说唱技艺。过去像布仁巴雅尔、吴·道尔基等著名艺人,他们选择从艺的理由,都像扎那那样,是由于身体残疾而将说书作为谋生手段。在笔者采访的胡尔奇当中,奈曼旗的黑小、扎鲁特旗的固如宁布、辽宁省阜新蒙古族自治县的那木吉拉、科尔沁左翼后旗的宝全等,都是不能从事日常体力劳动的盲人,他们学习胡尔奇说唱技艺更多是为了谋生。另一种情况是,学艺者最初选择学习胡尔奇的理由不是出于谋生的需要,而仅仅出于爱好。在笔者的调查对象当中,此类情况最普遍。

图 5—2　蒙古贞胡尔奇那木吉拉



即便是以上扎那、布仁巴雅尔、吴·道尔基等胡尔奇，谋生虽说是他们选择学艺的一个主要原因，但他们最初的选择并不是在他人的强制下，而是完全出于自己的爱好。

刚刚开始学艺的时候，学艺者首先要拜师，并拥有一把属于自己的胡琴。过去，绝大多数胡尔奇都是通过拜师来学艺的。一个人一旦决定学艺之后，接下来便要选择师傅，正式拜师。选择师傅的原则有二：一是就近原则，尽可能是亲属家人或乡里乡亲，彼此熟悉，来往方便；二是尽可能拜有名的胡尔奇为师。另外，胡琴是胡尔奇的标志，是学习胡尔奇的基础。在大多数情况下，师傅亲自为新徒弟制作一把胡琴，以作拜师礼的回报。但也有徒弟自己配备胡琴的。有了胡琴，拜了师，一个人的学艺历程就此开始了。

学艺过程十分漫长。一名学艺者从学艺开始，往往经过十余年或者更长时间的磨练，才能成为一名人们所认可的胡尔奇。不过，胡尔奇们的学艺经历往往因人而异。扎拉森(1950－)胡尔奇八九岁时从母亲那里学会不少叙事民歌，从十一二岁开始跟着母亲学胡琴，十四五岁时能够自己伴奏说唱好来宝，18岁正式拜当地著名胡尔奇陶克套学习胡尔奇演唱技艺。蒙古贞(辽宁省阜新蒙古族自治县)胡尔奇那木吉拉(1963－)，16岁开始拜唐殿文胡尔奇为师，学习胡仁·乌力格尔说唱技艺，从18岁开始独立说书。甘珠尔(1950－)胡尔奇，20岁时开始学拉二股弦(二胡)，21岁开始学习四胡，并从同村的一个叫孟天宝胡尔奇学艺，但不久由于“文革”而未能继续学习。文革结束后才正式拜著名胡尔奇布仁巴雅尔，系统地开始学习胡仁·乌力格尔说唱技艺。齐宝德(1945－)胡尔奇，19岁开始学习胡仁·乌力格尔，23岁时拜著名艺人吴·道尔基为师，学习胡仁·乌力格尔说唱和叙事民歌演唱。用表总结如下：

表5—1　四名胡尔奇的学艺过程的不同阶段

胡尔奇	开始学唱年龄	学习胡琴年龄	学习说唱年龄	正式拜师学艺年龄
扎拉森	大约8、9	大约11、12	大约14、15	18
那木吉拉	——	——	16	16
甘珠尔		21(20)	21	大约30
齐宝德	——	19	19	23

从以上不同胡尔奇的不同经历中看出，民俗社会中的学艺过程并没有一个大家都要遵循的统一规范，开始学艺的年龄、时间、步骤、师徒关系、传承的内容、形式、方法、学艺道路等，往往因人因时而有很大的差异。然而，透过复杂多样的形式，我们仍然可以总结出胡尔奇学艺过程中的一些共性规律。

首先，胡尔奇的学艺过程是漫长而不断累积的过程。一个人在正式开始学艺之前，不仅对说唱这一行有着浓厚的兴趣和强烈的喜好，同时他往往已经积累了一定的学习基础。以上提到的扎拉森、甘珠尔、齐宝德等胡尔奇，在正式拜师学艺之前，都有良好的基础，并对所学艺术表现出极高的喜好。例如，扎拉森从小受家庭熏陶，尤其在母亲的影响下自小学会大量民歌，为他日后学习胡尔奇演唱技艺打下了基础。甘珠尔的父亲是一名"雅巴干胡尔奇"（即，不用胡琴伴奏的故事讲述人），因此他自小深受父亲的影响，酷爱说书，但是由于家人的反对始终未能如愿。后来到了20岁自己才制作了一把二胡学拉，21岁开始才演唱胡仁·乌力格尔说唱，但正式拜师学艺却是在"文革"之后。齐宝德的情况与此相似，他19岁开始自学胡仁·乌力格尔，23岁才正式拜师学艺。可见，从兴趣到酷爱、再到自学、最后拜师学艺的过程，伴随着一个人从儿童到少年，再到成人的漫长历程。而最终拜师，却是他们从艺道路上的一个里程碑，标志着一个人向着职业艺人的道路迈出了坚实的一步。

2004年笔者采访了著名胡尔奇西日布（1923－2006年），他告诉我，1956年他和师兄额尔敦珠日合（1918－1984年），一起去找享誉科尔沁草原的扎那胡尔奇，拜他为师，这时他们都年过三十，而且都是当地小有名气的胡尔奇了。他们拜师的目的有三：一是，扎那是他们崇拜已久的胡尔奇，二人很早就听过他的说书，而且自己开始学艺的时候，都是通过模仿扎那胡尔奇的演唱来学习胡仁·乌力格尔说唱的。也就是说，他们其实很早便"跟"扎那"学艺"了，只是没有正式确立双方都认同的师徒关系而已。这次拜师，他们正式建立了这种师徒关系，实现了自己由来已久的心愿。二是，拜师是为了继续深造。扎那胡尔奇毕生以说书为职业，曾在图谢吐王府专职说书长达11年，是20世纪中末叶科尔沁地区最负声望的胡尔奇之一。据西日布讲，他们二人

拜扎那为师，除为了实现自己多年的心愿之外，更重要的是为了进一步深造，系统地学习扎那胡尔奇的说唱技艺。三是，对于一名初学者来说，师从于像扎那这样的名师，对于提高自己的知名度，扩大自己在民众当中的影响力是十分有利的。额尔敦珠日合和西日布，后来都成为科尔沁地区颇具影响力的胡尔奇，这不仅是由于他们较好地继承了师傅扎那的技艺和风格，同时“扎那的徒弟”这一称号也给他们带来了良好的声誉。

对于一名即将成为胡尔奇的学徒来说，通过拜师不但可以学到技艺，而且有了“某某胡尔奇的徒弟”的名号，对他们影响力的提升是十分有利的。因此，有时拜师甚至不是为了学艺，而是出于这一目的。内蒙古说书厅专职胡尔奇罗卜生（1941 - ）告诉我，他是琶杰（1902 - 1962 年）胡尔奇的“挂名弟子”（nere orugsan šabi），二者有师徒名分，但没有真正的授受师承。琶杰被誉为是 20 世纪最重要的说唱艺术大师之一。据罗卜生直言，他在琶杰门下“挂名”，主要目的不是为了学艺，而是借助“大师之弟子”之名，提高自己的知名度。再如，据西日布讲，扎那胡尔奇的正式弟子仅有他和额尔敦珠日合、拉西尼玛三人，但自称扎那弟子者不下十人，其中包括百锁、百顺等著名胡尔奇。这些人与扎那之间，或者是只有师徒之名而无授受事实的“挂名弟子”，或者只是仰慕扎那胡尔奇者，他们之间虽然没有直接的师徒传承，但他们通过模仿掌握了他的技艺和风格，得到了民众的认同，也就自称扎那胡尔奇的弟子了。

从以上论述中我们可以总结出胡尔奇师徒关系的三种形式：一是有师徒名分，又有授受事实者，即，典型的拜师学艺；二是有授受事实，却无师徒名分者，如，甘珠尔和孟天宝之间，虽然前者向后者学过，但始终没有正式拜师；三是有师徒名分却无授受事实者，“挂名弟子”和“师傅”之间的关系便属此类。

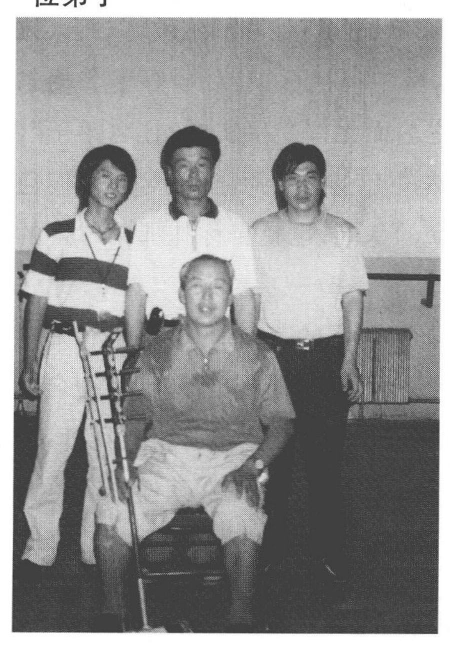
师徒关系的选择上徒弟是主动的，而且他们要根据自己的需要来选择师傅，有则为学，有则为名，有则二者兼之。师徒关系既是一种知识和技艺的传承关系，同时也是一种特定的人际关系。两种关系的错综交合，使得这一看似简单的关系实际上包含了人际间丰富的文化蕴含。

民间有一种称谓叫“hor garugsan hugurqi”，该词的直接意思是“野胡尔

奇”或者“冒出来的胡尔奇”[①]，指那些没有通过拜师而自学成才的胡尔奇。这些胡尔奇主要通过观看和模仿他人的表演而习得。在我们的采访对象中，科左后旗的布图格奇，扎鲁特旗的达胡拉巴雅尔，库伦旗的阿尤力贵，阿鲁科尔沁旗的敖特根等年轻胡尔奇，都属于这种“hor garugsan hugurqi”。他们的技艺是通过观摩和模仿他人的表演而习得的。这种传承形式在当代十分普遍，甚至大有取代师徒传承成为胡尔奇知识和技艺传承的主要形式之趋势。学艺者通过观看电视、收听广播来学习自己喜爱的大师的演唱。在这种传承方式中，授受双方之间不能形成面对面的互动——它是一种只有学习者而没有传授者的传承模式。这也是目前大量出现“hor garugsan hugurqi”的原因。

口传世界里的传承是开放的。实际上，我们很难找到一名胡尔奇在他的职业生涯中完全只跟一个师傅学习的例子。以甘珠尔为例，他的授业师傅是享誉科尔沁草原的著名胡尔奇布仁巴雅尔，他从师傅那里系统地学习了胡仁·乌力格尔说唱技艺和《梁唐晋》、《龙虎两座山》、《楚郭之争》、《龙凤桥》、《魏志龙太子走国》等大量曲目，因而被誉为是目前布仁巴雅尔演唱风格最忠实的传承者。但是他正式拜布仁巴雅尔学艺之前，就曾跟许多人学习过。小时候甘珠尔跟父亲学会了《七巧宴》等“雅巴干·乌力格尔”。后来他又跟同村的孟天宝胡尔奇学习胡仁·乌力格尔说唱，学会了不少胡仁·乌力格尔曲调、套语等基础技艺，期间他还跟一个叫韩·苏和的人学了胡仁·乌力格尔曲目《金树传》

图 5—3 甘珠尔与他的三位弟子



① “hor garugsan”，原指野外自然生长的植物，如“hor garugsan olusu”，指自然生长的麻。

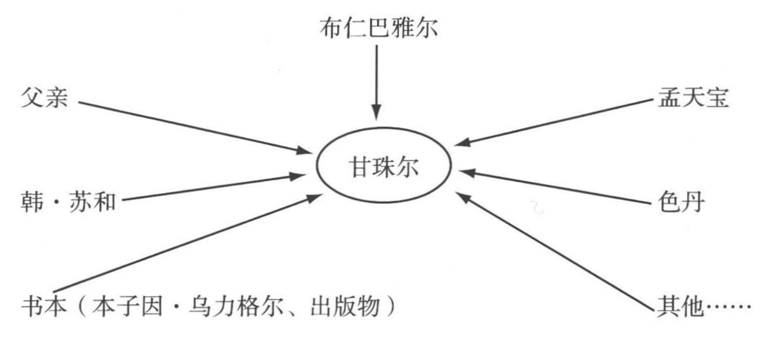
(该曲目分三部,有120小时之长)。后来他跟布仁巴雅尔学艺的过程中,又跟当地胡尔奇色丹讨教,跟他学了《数纲鉴》等几首"艾"。类似例子很多,这里不一一赘述。这就是说,民俗社会中授和受是一回事,师徒关系又是一回事。人际间的授受关系并不意味着二者之间定是师徒关系;反过来讲,师徒关系之间也并不一定有授受关系。一名艺人在他的学艺过程中,往往向多个人学习,或者通过多个渠道来习得技艺和知识。而师傅只是他的学习对象之一。

口传世界中,知识与技艺的传承不单单通过人际间面对面的互动,有时书写以及录音录像等媒介,都有可能成为口头传承的导体。尤其是书写,在胡尔奇的知识传承中一直扮演着十分重要的角色。过去,民间流传着大量的"本子因·乌力格尔"。"本子因·乌力格尔"便是"写在本子上的故事",装订成册,以转抄的形式在民间流传。除了供以阅读外,本子因·乌力格尔同时是口传故事的主要来源。有两种形式:一种是由识字者念诵给大家听,民间称"üliger dagudahu",意为"念故事";一种是胡尔奇演述给观众听,称为"üliger helehü",意为"说故事"。识文断字的胡尔奇通过阅读学会本子因·乌力格尔故事,再以胡仁·乌力格尔的形式讲唱给观众听。也就是说,"民俗社会中,本子因·乌力格尔作为胡仁·乌力格尔主要的素材来源,通过翻译、阅读、演述等环节,以口头艺术的形式得以再生。"[①]书写文本——本子因·乌力格尔是胡尔奇获得故事素材的一种重要途径。以西日布为例,他于20世纪80年代初在哲里木盟电台录制120多个小时的《封神演义》。据他讲,这部书他原来学自师傅扎那,但在电台正式录音的时候,为了更"准确",他每天上午看汉文原著,下午再演唱录制。也就是说,西日布演述的《封神演义》这部书至少有两个来源:一方面来自师傅的口头传承,另一方面来自书写出版物。也就是说,这部曲目至少有口传和书写两种来源。另外,调查中得知,甘珠尔胡尔奇掌握的五十余部胡仁·乌力格尔曲目中,有近一半的曲目来自

① 杨玉成:《符号的互动——蒙古族近代说唱艺术传统中的书写与口传》,载《中央音乐学院学报》,2006年第4期,第75页。

于书写文本。将甘珠尔胡尔奇知识与技艺的主要来源图示如下：

图 5—4 甘珠尔胡尔奇知识与技艺的主要来源示意图



甘珠尔胡尔奇的知识与技艺，学自师傅布仁巴雅尔，同时也受教于孟天宝和色丹两位胡尔奇，还从父亲、韩·苏和等人那里传承了部分故事曲目，而更多的故事来自于本子因·乌力格尔和出版物。另外，在学艺过程中，他还受到其他胡尔奇或相关事物的影响。

总而言之，在胡尔奇的知识与技艺的传承中，知识源是多元的，它既可能是人，又可能是其它形式的媒介；既可能是师傅，又可能是亲属、乡亲，甚至是陌生人。另一方面，口传世界里的传承渠道是无限多样的。对于一名学艺者来说，无论是拜师学艺，还是自然习得，完全取决于自己。即使拜师学艺也不意味着他一定仅跟一名师傅学习，在学艺的过程中他完全可以向其他人学习。同时，胡尔奇的知识与技艺传承中，书写、音像制品、广播电视等媒介，大大丰富了传承的内容，拓宽了传承渠道，简便了传承方式。

如果一名胡尔奇在观众面前，在胡琴的伴奏下完整地演述了一部胡仁·乌力格尔曲目，那么他的从艺历程便由此开始了。对于胡尔奇而言，学艺的过程便是实践的过程，他们通过观察师傅或他人的演述来模仿学习，通过表演而巩固所学——他们是在表演当中学习的。开始时候，他们往往是自己演练，最后慢慢试着在观众面前表演。尤其是那些初学者，往往紧跟师傅，观摩其表演，开始时在师傅休息的间隙，为观众唱一些短小的好来宝或民歌，后来试探性地在家人和乡亲面前表演，然后他可能在逢年过节、婚嫁庆典上为乡

亲们义务表演，最后他便离开师傅独立行艺，能够通过说唱来获取经济报酬——这样他便成了一名真正的职业胡尔奇了。然而，胡尔奇的学艺阶段和从艺阶段之间的界线总是模糊的。这是由于学艺并没有一个统一的规定，跟谁学、什么时候学、学多长时间或者是什么时候开始行艺等，没有任何规定，一切都由胡尔奇自己来决定。因而，情况往往因人而异。

另一方面，胡尔奇的学艺过程伴随着大量的实践，而从艺过程中同样也包含着许多学习的内容，在相当长的一段时间里，很难分清楚他到底是学艺者还是个行艺者。在现代教育当中，学生从幼儿园到小学、初中、高中，后来再上大学是一个全社会性的制度规范，是国家规定的教学步骤，每个阶段都有明确的教学内容和特定的教学方式，阶段之间既有鲜明的层次分别，也有循序渐进的层接联系。但在民间传承中，没有一个规范性的制度或按部就班的程序，进度和程度往往由施授和受授双方根据情况而定。另外，现代教育中就学阶段和就业阶段之间的界线是明确的，一名大学生毕业于学校，便意味着他的社会身份发生了变化——他的就学阶段结束，而就业阶段由此开始——他已经完全成为一名社会人了。也就是说，他的学生身份和职业身份之间有着显明的界线，这种界线是制度性的，它为每个社会成员划定了一个学习阶段和工作阶段（虽然这只是相对意义上的），而且这种划定对所有成员有着强加性。然而，胡尔奇的就学阶段和从艺阶段之间并没有一个明确的界线，而且其学徒身份和艺人身份之间也没有一个规定的区分标准。一名胡尔奇，在他职业生涯中的相当一段时间里，往往既是职业艺人，又是学徒。如前面所述，额尔敦珠日合、西日布、甘珠尔、扎拉森等，即使在学艺过程中，他们也以徒弟的身份不断地学习、不断地积累。因此，民俗社会中，艺人与学徒之间的身份区别总是不能截然分清的。“某某胡尔奇”的称谓，并非某机构所认定，它只是一个民间自然形成的称谓，但获此称谓，便表明了民众对其职业身份的认同。

（二）传承方式

民间传承并没有那么多的逻辑理论或循序渐进的教学规则。通过大量的观摩，并进行模仿实践是包括胡尔奇在内的蒙古族口头艺人知识与技艺传

承的主要方式。一名艺人在他的学艺阶段要大量观摩师傅或他人的表演，再进行模仿演练，而是尽可能寻找机会在观众面前表演展示，以此来掌握知识和技艺。

1. 观摩

一个人的学习是从观看别人的表演开始的。其实，一名小孩最初并非为了学习而去现场观看，他甚至对表演一窍不通，他只是跟着大人去看热闹。他感兴趣的可能是大家聚集在一起的热闹场面和艺人夸张的表情，而非表演的内容。但随着年龄的增长以及观看次数的增多，他开始对表演本身以及表演的内容产生兴趣，而且这种兴趣会日渐浓厚——最后他变成了一个真正的观众。而开始时的观赏，可能完全出于爱好，他们被故事中的人物和他们的英雄事迹所深深吸引。同时他们对表演有了更进一步的认识，他们会琢磨艺人的表演技艺，从而开始在观赏的同时有意识地进行观察，更甚者会在表演结束后模仿艺人的演唱，甚至把它作为一种游戏。这就是观摩的正式开始。

任何一名胡尔奇的学习，都是从观摩开始的。对于正在学艺中的胡尔奇来说，观摩仍然是一个十分重要的积累手段，而即使是师徒传承，也是以“表演－观摩”为其主要授受方式的。在拜师后的相当长的一段时间里，徒弟间或连续地跟随师傅身边学艺，称为“bagsi dagahu”，其中一个内容便是观摩师傅的表演。观摩既是教学手段，也是学习手段，对于施授和受授双方来说，它都十分重要。有以下几种情况：一种是师傅为徒弟单独演述一个短小的故事，让他模仿自己学唱。例如，科尔沁左翼后旗盲青年宝全拜扎拉森胡尔奇学艺，由于他行动不便，扎拉森胡尔奇便住在他家，用二十多天的时间给他完整地演述了《东辽》(《薛仁贵征东》)一书，叫他模仿着学习。另一种情况是师傅演出时，徒弟跟随身边学艺。调查中了解到，许多胡尔奇对自己拜师学艺过程的描述都是十分简单的，他们大都会说“××时候，××地方，跟师傅学了书”，即使像西日布、甘珠尔、扎拉森、特木热等知名胡尔奇也是如此。这种所谓的“学”并非现代教学意义上的“教”或“学”，而是跟随师傅，观摩表演，通过观摩来学习的过程。

对那些自学成才的胡尔奇来说，观摩更显重要。据西日布胡尔奇讲，自

称扎那胡尔奇徒弟之一的著名胡尔奇百锁(1937－?),其实并没有真正拜师学艺,但每当扎那胡尔奇说书时,他都会来到现场,坐在一旁观看,其实是在通过观摩,悄悄地记忆。可以说百锁完全是一个"观看"出来的胡尔奇。可见,所谓的"自学成才",也并非凭空形成,而是他们同样要向他人学习。尤其是广播电视、录音录像等媒体尚未普及的民俗社会里,自学成才者只能通过大量地现场观摩他人的表演来学习演唱技艺。即使是那些已经成名的胡尔奇,如想提高自己的技艺和水平,掌握更多的曲目,就需要大量的观摩。调查中看到,像甘珠尔、扎拉森、齐宝德、特木热等有名望的胡尔奇,他们虽然已经很少外出交流,但仍然每天按时通过收音机来收听其他胡尔奇的说书,显然不只是为了听赏,而更多是他们已成习惯的"观摩"需要所致。

2. 模仿

观摩是学艺者接触知识源,获取信息的主要方式,而模仿则是口传世界中最普遍且却最有效的习得方式。通常是学艺者将观摩而得的知识与技艺以及相关体会,通过模仿内化于自身。

模仿的双方是模仿者和被模仿对象,模仿者自然是学艺者,而模仿对象可能是师傅,但又可能是师傅以外的其他人。学艺者和模仿对象之间,可能是谋过面的,但也有可能他们从未谋过面——学艺者是通过收听他们的录音或录像来模仿习得。但无论哪种情况,一名胡尔奇在他的学艺过程中,要通过大量的模仿来习得传统。

初学者的学习一般是从胡琴演奏开始。在师傅的指导下或者是通过观看别人的演奏和演唱,他先学会拉奏一些简单的曲调,如此一首首地掌握,直到熟练为止。具备了胡琴演奏的基本能力之后,学艺者便开始试着在胡琴的伴奏下演唱故事。据有经验的艺人讲,初学时不能把胡琴和唱腔分开来学,否则以后很难再将二者结合起来。因此胡琴上拉出一些简单的曲调之后,他们便开始试着在胡琴的伴奏下练习演唱。一般情况下从一首短篇叙事民歌、一段好来宝或者是从一段胡仁・乌力格尔"艾"开始学习。学艺者模仿着师傅或他人的演唱,将他们的歌或唱段背得滚瓜烂熟,再将它与胡琴伴奏相结合。而且,这种结合一旦初见端倪,他便开始努力摆脱演唱或演奏的约束,将

更多的注意力放在整体表现方面。这时,他会模仿着模仿对象的语调、姿势、声音以及他所观察到的各种细节,尽可能使自己的表演贴近他的模仿对象。尤其在师徒授受传承中,师傅会以自己作为模型来模塑徒弟,徒弟也将师傅作为榜样,努力把自己的演唱形塑成师傅的风格。

通过师承关系的观察了解到,有些胡尔奇流派的成员,其技艺和风格往往十分相似。例如,当代说唱艺术大师甘珠尔的演唱风格与他的师傅布仁巴雅尔胡尔奇如出一辙,无论是用语习惯、曲调、程式、主题的运用以及情节的处理,甚至是嗓音的音域、音色等,可谓一模一样。初听者如不仔细,很难甄别他们师徒之间的差异。据甘珠尔胡尔奇讲,自己二十多岁之前,还未跟布仁布雅尔学艺,其演唱风格与后者完全不同。自学艺那天开始,他就有意识地模仿师傅,所学"艾"、用语、故事的处理等,均以与师傅形似神似为目标,甚至胡琴的定弦音高、嗓音音色等都要以师傅作为榜样。如此经过数年,自己的演唱已经十分贴近于师傅的风格了。

布仁巴雅尔和甘珠尔在胡尔奇职业群体以及民众当中享有很高的声誉。该流派风格独特、人数众多,而且目前已经壮大成蒙古族最大的胡尔奇流派。而他们独特的运嗓技法,已经成为该流派标志性的技艺特征之一,人们一听他们的运嗓,即可辨认出其流派属性。这种演唱技法的特点是,演唱音区十分低沉,且演唱低音区时压低嗓子,发出一种类似呼麦的超低金属般的咆哮声音,从而与高音区真声形成鲜明对比,达到"一副嗓子两种音色"的奇特效果。在演唱中,两种音色轮番交替,十分独特。如不经过长期的练习,这种音色是无法练就的。在笔者所调查的 21 名布仁巴雅尔流派的成员中,所有艺人或深或浅都练就了这一标志性的运嗓技法。据他们说,这种嗓子是他们通过模仿布仁巴雅尔和甘珠尔来学会的。其它流派中类似情况同样普遍。

在当代胡尔奇的技艺传承中,模仿越来越显示出它的重要性。很多年轻人通过广播电视、录音录像来学习技艺,其方法便是通过观听他人的表演来模仿演唱。在这种传承中没有了面对面的传授,学习者只能自己来观听先辈的录音,通过模仿来掌握技艺,积累经验。

对于一名胡尔奇来说,主要的模仿对象往往是一个,有时是两个或者更

多，往往因人而异。在师徒传承中，模仿对象是学艺者的师傅，而自然传承中可以根据自己的喜好自由选择模仿对象。模仿的形式可以有分辨性模仿和融合性模仿两种。分辨性模仿是指模仿者对不同模仿对象的模仿，往往是各是各的，例如，科右中旗年轻艺人照日格图是布仁巴雅尔说唱风格的重要传承人，但他同时能够惟妙惟肖地学唱额尔敦珠日合的演唱风格。当代年轻胡尔奇布仁巴雅尔（民众为了与已故著名胡尔奇布仁巴雅尔区分，把他叫作“小布仁巴雅尔”）能模仿十几名著名胡尔奇的演唱，不同风格之间泾渭分明，转换自如。融合性模仿是将通过模仿学习的东西融合到自己的演唱系统中。甘珠尔、扎拉森等艺人的演唱便属于此类。如前所述，甘珠尔除了师傅布仁巴雅尔之外，还跟孟天宝、色丹等胡尔奇学过技艺，但他始终以师傅布仁巴雅尔的风格为主线，其中融合进了先前孟天宝传授的乌力格尔“艾”以及后来跟色丹等胡尔奇学习的口传因素。

“自学艺那天起，一个人便通过模仿他所认同的职业形象而朝着某一风格方向走下去，这一职业形象也许是他的师傅，也许只是他从未谋面的‘偶像’，不管是哪一个，都给他提供了一种自我建构的方向和模型。”[①]模仿是一种练学手段，同时也是一种口头技艺和能力。通过模仿，胡尔奇将先前的东西内化于自身，将传统融入个体。

3. 授受

师徒之间除了以观摩和模仿来传授知识与技艺之外，还有指点、讲解等授受环节。师傅带徒弟时，往往是晚上徒弟观摩师傅的表演，第二天一边在师傅面前模仿演练，一边向师傅提问不解之处，或者师傅对他昨晚的表演进行解释和评介，把要点讲解给徒弟。另外，师傅还让学生实地表演，进行现场指点。

施授方式往往因人而异。我们对甘珠尔和扎拉森两位胡尔奇教授学生的情况分别进行了观察。扎拉森是一位完全在口头传统的浸染中成长起来

---

① 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007年，第329页。

的胡尔奇。我们对他给徒弟成格乐授课的情况进行了观察。我们看到他更加突出实践性,示范多,讲解少,自己先把要教授的内容表演给徒弟,然后要求学生模仿自己演练,练熟后表演,再针对表演中的问题进行一一评介,解答疑问,其授教方式十分简单。甘珠尔的情况却不同,他是一位具有良好现代知识背景的艺人,他虽然只读了小学,但自学大学蒙文,经常在文学期刊上发表散文小说,而且曾创作出版过60万字长篇胡仁·乌力格尔故事《顶天山》,是一位小有名气的业余作家。知识份子的学识背景,使得他更像是一位学校老师——他讲求逻辑、重视理论,对自己的知识和技艺有着相当系统条理的概括和把握,授教时做示范之外,还经常对表演进行分析和讲解,讲解相关概念和理论,概括比较,逻辑演绎,俨然是一位现代教师的模样,与扎拉森胡尔奇粗放式的言传身教方式完全不同。可见,施授的方式往往受到施授者自身知识背景以及习惯喜好的影响。

在胡尔奇的知识与技艺传承中,授受互动是十分必要的,但它并不是传承知识的主要形式。在更多的情况下,这种授受互动只是"表演—传承"的一种补充而已。授受互动的内容,往往是针对某一次表演中的具体问题,而非独立于实践之外的概括性知识。

4. 交流

这里所说的"交流"是指那些就知识与技艺问题而进行的交流互动。与师徒间的授受互动不同,它更多是指非授受性的一般性交流活动。它包括胡尔奇与胡尔奇之间的交流互动,胡尔奇与民众之间的交流互动等内容。

调查中发现,胡尔奇更喜欢在同行面前展示技艺,交流经验。2004年-2006年期间,笔者曾在扎鲁特旗、科左后旗、巴林右旗、科右中旗等地方,数次参观说唱比赛,都有不少胡尔奇赶来参加。每当比赛结束到晚上的时候,胡尔奇们三五结队,聚集在某一处轮番表演,有时彻夜高唱,其气氛甚至超过了比赛本身。在同行面前,所有胡尔奇都极力展示所学技艺以证明自己,同时观摩他人的表演,取其长处,学其精华。交流的渴望与热情可见一斑。

图 5—5　阿鲁科尔沁旗三位老艺人从左至右：塔日巴、色拉西、桑宝



对于一名胡尔奇而言，与其他胡尔奇或者与其他人进行交流，是他们学习技艺、积累知识的重要方面。齐宝德胡尔奇曾在与邻村一位老人的交流中得知他掌握着一部史诗，便向他请教，学会了《锡林嘎拉珠巴秃儿》这部史诗。而一些有经验的学艺者，经常去找老艺人或者村里的老人，跟他们聊天，以此学会不少相关知识与技艺。有一次我在胡琴演奏艺人、叙事民歌手伊丹扎布在呼和浩特的住所里，看到年轻胡尔奇小布仁巴雅尔与他交流的情形。伊丹扎布同时也是一名卜卦人，他对阴阳历法、易经等颇有研究。在那次交流中，小布仁巴雅尔从伊丹扎布那里请教卜卦中关于方位的知识。他告诉我，这些知识对他在说书中处理“布阵”、“驻营”等主题是十分有用的，他可以按照伊丹扎布提供的关于方位的知识来描述遣兵布阵的情形。

交流将学艺者带进了更为广阔的知识空间中，使信息渠道变得更加宽广。通过交流，胡尔奇将散落于不同个体身上的知识，点点滴滴整合起来，融入到自己的积累当中，再将其付诸于表演。

5. 演练

任何一种技艺的掌握都不能离开演练，口传世界更是如此。学艺者通过观摩、授受、交流等方式来获取信息，并通过模仿来掌握，而他更需要通过演练来巩固所学。

在学艺之初的相当长的一段时间里，学艺者主要通过模仿某一名胡尔奇来学习知识和技艺。学习说唱往往从好来宝开始，编唱好来宝是胡尔奇必须养成的基础技艺，开始时，学艺者往往将某一段好来宝死记下来进行反复演练，直到滚瓜烂熟为止。然而，死记硬背显然是不够的，最终他要达到自己能够自由地进行即兴编唱的目标。而即兴编唱需要大量的程式、主题等传统因素，而且他还要学会如何将自己的思想与所要表达的内容成功地结合起来，在快速表演的压力下自如地调遣程式，将唱词和音乐、伴奏与唱腔等诸因素成功地组合在一起，达到思想与表达、内容与形式的完好统一。演练好来宝显然是训练口头能力的最理想的方式。一方面好来宝是一种单一主题体裁，也就是说一部作品只有一个主题，这使演唱者的思想和思维更易于集中，尤其初学者更容易把握。另一方面，好来宝是一种即兴编唱体裁，其形式可长可短，具有很大的伸缩性和灵活性，十分适合初学者即兴能力的训练和培养。再者，作为一种高度程式化的特定文体，好来宝大量用于叙事民歌、胡仁·乌力格尔、英雄史诗等体裁中。这些大型体裁中的许多主题和典型场景，都是用好来宝的形式来表现的，它贯穿于蒙古族说唱音乐的所有体裁当中，是蒙古族口头说唱艺术基本文本形式，是胡尔奇通向其它体裁的必然途径。因此，绝大多数胡尔奇在开始训练的时候，便是从编唱好来宝开始的，即使那些直接学唱胡仁·乌力格尔的初学者，开始时也是从《上朝调》、《打仗调》等“艾”开始。而这些“艾”其实也是胡仁·乌力格尔中的专用好来宝唱段。

开始时，好来宝的学唱从背诵记忆和模仿开始。随着学习者对程式、主题的积累以及口传技艺的提高，他已不再满足于死搬硬套，而是将更多的精力放在诗行建构以及即兴编唱能力的养成上。开始时，即兴编唱往往只是对别人作品的少量改变，而随着技艺的成熟，他会越来越脱离束缚，奔向自由。这样他已经初步具备了口头演述的基本能力。

学习胡尔奇的第二个阶段是试着演唱一些中长篇叙事民歌或一部胡仁·乌力格尔曲目。他依据所掌握的规范和经验，将已经掌握的程式、音乐、主题等因素，与故事结合起来，试着将故事“编织”到自己业已积累的传统当中。这是学艺过程中最难也是最关键的一个环节。它除了学艺者要积累大量口

头因素之外，还需要对整个故事进行全面细致的把握。而且不但要了解整个故事，而且要对所有故事情节了如指掌，这样他才能够将整体故事与局部情节完好地协调起来。我们总能发现一些年轻艺人的演述，往往开头部分较好，后面则出现混乱的情况，便是由于全局与局部协调能力的匮乏所致，是他还不能够熟练驾驭各种口传因素的缘故。

通过阶段性的模仿习得和实践演练，一名学艺者为正式的表演打下了坚实的基础。

6. 实践

学艺终究是为了表演。当一切准备好之后，学艺者便试着在观众面前表演，由此步入了作为真正胡尔奇的从艺阶段。但这并不意味着他从此就与学艺过程一刀两断，相反，一名艺人在实践中不断演练，通过表演不断积累传统，由此使自己更加完善。自 2004 年以来，笔者对扎拉森胡尔奇进行跟踪调查。他是一位造诣颇深的说唱艺术家，但是自 2004 年以来他又学会了《宝迪嘎拉巴可汗》、《阿拉坦嘎拉巴可汗》两部史诗，而且通过本子因・乌力格尔学会了《王昭君》一书，这说明即便像他这样功成名就的胡尔奇，也在不断地充实和积累。

演述实践本身便是一个演练的过程、积累的过程。模仿和实践是口头学艺的关键所在——通过模仿习得，在实践中巩固和丰富。据西日布讲，师傅扎那在世的时候，仅《封神演义》这部书，每年演述三到五次，使得他对这部书几乎到了倒背如流的程度。实践次数的增多，使口头文本的形式趋于定型化、标准化，同时使自己的演述更趋完善。

口头传承的六个环节，并没有一个规定好的程序和步骤，也不是彼此分离的不同阶段。而是一个连着另一个，一环牵动另一环，彼此互动、相互包容，形成一个连环的系统。

作为社会的人和特定的职业主体，胡尔奇本身与外界形成了社会的（人际的）、知识与技艺的等多层面上的关联。胡尔奇的知识与技艺来自于传统，通过社会互动而习得和积累，在演述实践中反复演练，最终将其融入自身。

二、萨满:神职的传承

胡尔奇的传承是典型的职业艺人的传承,它属于世俗世界;萨满的传承则是神圣领域的传承,它是一种特定职业的袭传。在胡尔奇的传承当中,学艺者通过“学艺—从艺”的系统实践来掌握知识和技艺,通过表演来确立“胡尔奇”这一特定的职业角色。而在萨满的传承当中,一名萨满知识与技艺的传承是在仪式中开始,在仪式中完成的,同时他的职业身份也是通过仪式实践而获得。

(一) 选择

前面我们谈到,一个人选择当胡尔奇的原因主要出于爱好,完全是自愿的,而学萨满的原因更多是出于某种宗教的需要或者是谋生的需要,而非喜好所致。

从原因来看,一个人当萨满的最初原因是由于他被神灵“选中”了,因此他不得不选择当萨满。蒙古萨满认为,萨满并非人为选择,之所以当萨满,是由于“锡图根”(sitügen)选择了他(她),因而不得不去当。“锡图根”即萨满守护神,是附体神灵,一名萨满有一个或几个特定的“锡图根”。作法时,萨满将“锡图根”请来,并附于自己肉身上,借助“锡图根”的力量来做法。萨满认为,萨满是人类,因而他会死亡,但“锡图根”是神灵,它是永不湮灭的, 萨满的肉

图 5—6　翁贡



身消亡后，他的“锡图根”仍然飘荡在人间和冥界之间，寻找合适的“呼鲁格”(hülüg，又写“曲律”)，以求重生。这里所谓的“呼鲁格”，直接意思是“坐骑”，指的是被“锡图根”选中的人。一旦找到合适的“呼鲁格”，“锡图根”便启示他，让他赶紧接受附体，传承其萨满衣钵。而征兆便是让“呼鲁格”生病，而且是长病不愈。发现征兆后，“呼鲁格”便去找一名萨满，萨满告诉他病因是由于他被“锡图根”选中了，唯一解决办法便是马上拜师，通过附体仪式和闯关仪式，将“锡图根”请至附体，这样病去人安。而实现了附体体验，他也就具有了萨满的身份。也就是说，当萨满的原因并非自愿选择，而是被“锡图根”选中所致。

按照蒙古萨满的理解，“锡图根”一般是在自己下一代亲属范围里找“呼鲁格”。笔者所调查的三十余名萨满，都是被已过世亲属的“锡图根”所选中的。这些亲属包括祖父、祖母、外祖父、外祖母、姨、舅舅、姑姑、叔叔等近亲，也包括一些其他的远关系亲戚。这些亲戚生前都是萨满，过世后他们的“锡图根”寻找新的“呼鲁格”，最终选定了他，用病痛告示给他，让他赶快举行仪式，传承他的衣钵。例如，已故著名萨满色仁钦的“锡图根”是他的外祖父哈喇纳萨孛额，为近关系亲属。钱玉兰渥都干的“锡图根”是她丈夫的祖母的祖母，比钱玉兰高五辈的阿拉坦其其格渥都干，为远关系亲属。据色仁钦讲，在他16岁的时候，突然感觉身体不适、困乏无力，用药不见好转，便去找当地有名的梁月渥都干，后者告诉他被外祖父的“锡图根”选中了，所以给他征兆，要让他接受附体，当“呼鲁格”。于是色仁钦拜梁月为师，在她的教导下完成了附体和闯关仪式，不但治好了病，而且成为一名远近闻名萨满。我的另一名采访对象扎鲁特旗巴彦茫哈村年轻萨满图力古尔(24岁)告诉我，他先前患有癫痫病，色仁钦孛额告诉他，病因是由于外祖父的“锡图根”选定了他，要让他当萨满，于是他参加了三次闯关仪式，体验了请神附体，病也就痊愈了。笔者采访的三十余名萨满，他们最初选择当萨满的原因，均属于类似情况。

一些萨满甚至有多个“锡图根”。其一般情况是第一个“锡图根”来自已故亲属，其他“锡图根”可能是已故亲属，也有可能是前辈萨满“留下”的“锡图根”。例如，色仁钦的第一个“锡图根”是他的外祖父哈喇纳萨孛额，后来师傅

梁月渥都干去世后，她的“锡图根”又找了色仁钦当“呼鲁格”，因此色仁钦有两个“锡图根”。钱玉兰的“锡图根”也有四个之多，除了第一个“锡图根”阿拉坦其其格之外，还有一位叫阿吉斯贵的黑萨满，还有一个是前年色仁钦去世之后，色仁钦的师傅梁月渥都干来找她，要让她继承色仁钦，当自己新的“呼鲁格”。另外一个师傅是汉族大仙（狐仙），钱玉兰从不透露其名字。萨满认为，多个“锡图根”能使能力陡增，且使人神关系变得更加纷繁复杂。

综上所述，一个人患有疾病，并认为萨满可解决问题，那么他便去找一名萨满。如果萨满告诉他，只能入教才能解除病根，而且他自己如果还相信的话，那么他往往拜这位萨满作为师傅，而且参加他主持的“闯关”仪式，在他的帮助下体验附体，以此来驱除病根。同时，他也因此而获得萨满的神职身份。因此，拜师既是蒙古萨满的知识技艺的主要传承形式，同时也是一名萨满获得神职资格时必不可少的一个条件。萨满师傅既是知识和技艺的传授者，同时也是引路者。附体、闯关等关键事宜，必须在师傅的指导和帮助下完成。因此，在萨满的传承当中，师傅是必不可少的因素。

（二）仪式与传承

要当一名萨满，必须具备三个要素：一是，要有“锡图根”——守护神；二是要配备仪式所用的法器、神服等器具；三是要掌握仪式规程、仪式知识以及完成仪式需要的各种技艺。这些技艺包括祭祷词、神歌、鼓法、舞蹈以及具有巫术色彩的其它各种技艺。其中“锡图根”是当一名萨满的最基本的条件。无论一个人如何通晓仪式和技艺，如果没有“锡图根”的话，是无法成为萨满的。“锡图根”是抽象的，它存在于人的观念当中，通过仪式它附于萨满身上，借助萨满的身体而得以显现。各种萨满器具和服饰等，是他们的器物标志。萨满经常用的器具有翁贡、亨格日格、锠、法裙、顶冠、神鞭、神茅、九面镜以及仪式所用的各种剪纸等，其中亨格日格（或锠）是每位萨满必须具备的重要法器。因为，没有了这些法器，萨满就没有了仪式行为资格。因而，一名萨满开始学习的时候，便开始准备这些器具，而正式独立行巫之时，自己至少要拥有一面亨格日格。神歌、祭祷词等表达因素是萨满与神灵沟通的特殊语言，萨满用神歌和舞蹈来娱悦神灵，迎请神灵，使其发挥作用，因而没有了这些技

图 5—7　萨满助手八月



艺，就无法与神交流，也就无法进行仪式。在萨满的传承当中，三个要素相互关联，互为条件，形成一个整体结构。

调查中看到，有些人通晓仪式典仪和神歌祷词，但他们自己却不是萨满。例如，色仁钦的四女儿八月，从小观听父亲作法，因而学会了各种仪式仪规和神歌、舞蹈等，也经常帮助父亲组织仪式、在仪式上敲鼓歌唱，帮助父亲请神送神，俨然是一个“仪式专家”。而她自己并不是萨满。这是因为她没有“锡图根”——没有神灵选她作为“呼鲁格”，因此她只能以凡人身份担任萨满助手事宜。还有一个例子与此相反，在色仁钦的诸弟子中，科左后旗的毛脑海（49 岁）是色仁钦的长徒，岁数最大、资格最老，而且各种法器应有尽有。但他在仪式中的地位却大不如钱玉兰、呼日勒等，调查中发现，原来他不善于表现自己，而且祭祷词、神歌、鼓技一般，无法像色仁钦、钱玉兰那样独立地完成仪式。可见，对于萨满来说，缺少任何一种要素都是不完善的，一个人只有同时具备了以上三个要素，他才能成为一名真正的萨满。

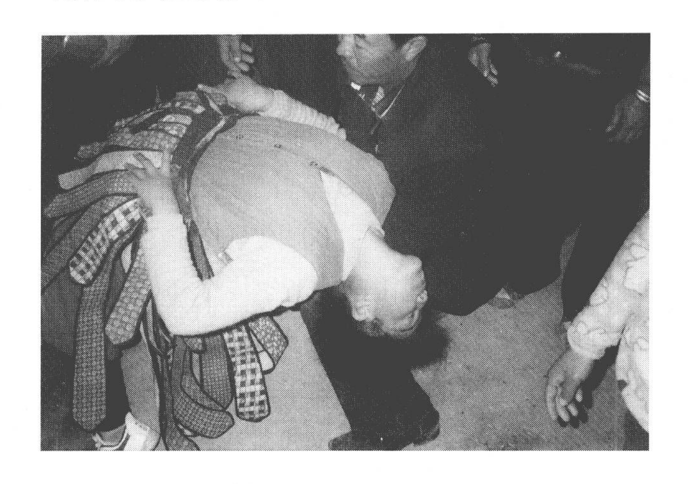
在萨满与“锡图根”的关系上，“锡图根”完全处于主动位置，而萨满是完全被动的。因为，他没有任何选择的权力——他是被动地被“锡图根”所选中。因而三种要素中，“锡图根”是萨满不必刻意去争取的，因为它总是“不请自到”。在萨满器具和服饰中，亨格日格（或镅）和花裙是每位萨满都必须具备的东西。另外一些器具，如九面境、神茅等，这些器具只有像色仁钦这样的资深萨满才具有，学习者在作法过程中逐一积累。也就是说，器具和服饰是准备因素，而不是学习因素。因此，在三种要素中，祭祷词、神歌、舞蹈、巫术

等技艺要素以及各种仪式规程规则等知识因素，是经过一定时间的学习和演练才能获得的。也就是说，在萨满三种要素当中，知识和技艺是通过学习而习得的，因而它才是真正的传承因素。

萨满仪式既是一个解决某一具体问题的活动，同时也是萨满知识与技艺传承的主要场域。仪式上，一名初学者请来“锡图根”，体验附体，并完成“闯关”，以获得萨满资格；另一方面，一名入教者通过观摩师傅和他人的表演，了解仪式规则规程，理解仪式所表现出来的内容和意义，掌握和学习仪式表达因素，通过仪式实践而演练所学，获得经验。也就是说，学习者在仪式上获得职业身份，在仪式上掌握知识和技艺——仪式是它们习得传统、传承技艺的重要平台。尤其是“闯关”仪式，既是新学员的入教仪式，同时也是他们学习和演练的重要舞台。

“闯关”仪式的行为主体包括两类：一是师傅，是仪式主持人，用自己的法力帮助徒弟体验附体，并保护他完成“闯关”。在笔者所调查的三次“闯关”仪式上，由色仁钦总主持，钱玉兰协助完成。二是徒弟，仪式上，在师傅的帮助下体验附体，完成“闯关”。在仪式上，师傅按部就班地完成他的仪式即可，他们完全不用去解释、教导什么，他们只顾表演。但徒弟的情况却较复杂。一方面，他们是仪式对象，即仪式是为他们而举行的，在“附体”仪式上，师傅为他请来“锡图根”，附于其身上，再用法力与“锡图根”进行沟通，为他指明方向，最后还要用神歌和舞蹈将其送走。在“闯关”仪式上，师傅唤来各方神灵保护徒弟，使他们安全地通过各“关”，从凡俗世界“走到”神圣世界，以获得萨满的资格。从这个意义上看，徒弟也是仪式表演者之一，他严格按照仪式所规定的角色规范和行为规则要求，完成特定的仪式表演。另一方面，他们也是仪式表演的观众。“闯关”仪式和“附体”仪式是入教仪式的两个阶段。往往是白天举行“闯关”仪式，日落后进行“附体”仪式。两种仪式都是集体性的。在每年的阴历九月九日，来自各地的学徒汇集在某一约定的地方，共同参加仪式。仪式在众目睽睽下举行，当师傅为一名徒弟请神时，其他徒弟或是在旁边观看，尽可能去掌握所观所闻，体味师傅和同仁的所作所为，记忆神歌和祭祷词，或是应和师傅的表演，演练和巩固所学技艺。

图 5—8　附体仪式上的少女



萨满认为，一名学徒在正式成为萨满之前，至少要参加三次“闯关”仪式，而且认为参加仪式的次数越多越好。因此，在每次的仪式上不但有刚刚入教的新学员，而且还有不少过去的老徒弟。仪式上，新徒和老徒之间的经验差异是很大的。然而，这些人混杂在一起共同参加仪式，老教徒自然而然地感染那些刚刚参加仪式的新教徒，他们的所作所为产生重要的示范作用。新教徒观察师傅的表演的同时，也在注意其他学徒的表演，从他们表演的成功和失败经验中积累经验。

一名学徒是通过一次次地参加仪式实践而逐渐成熟为一名经验丰富的萨满的。2003 年 11 月，笔者在扎鲁特旗巴彦茫哈苏木巴彦茫哈村村民代小家里举行的“闯关”仪式上，见到有位 14 岁的新学徒萨日娜。她患有癫痫病，父亲这次带她来找色仁钦，希望能够治愈她的病。色仁钦认为，某一“锡图根”选择她当“呼鲁克”，因此让她参加“附体”仪式和“闯关”仪式，准备把带给病患的“锡图根”请上体，消除病根。当时，萨日娜与其他学徒一道参加了仪式，并且顺利通过了闯关仪式。但色仁钦和钱玉兰无论怎样施法，她却始终未能呈现精神恍惚、迷狂、癫舞等附体征兆，也未“出口”（“ama garhu”，“锡图根”附体后，借助“呼鲁格”的口说出前生后世之事，为附体成功的重要标志之一），使得附体失败。2004 年 10 月，在科左中旗腰林毛都南塔林艾里村色仁

钦家举行的“闯关”仪式上，我们再次看到这位少女。这次，随着师傅的歌声和鼓声，她很快进入附体状态，开始舞蹈，轻松地实现了附体。不过遗憾的是她还是未能“出口”——“锡图根”未能借助她的身体与师傅进行交流。可见，通过上一次的仪式，她已经基本掌握了“闯关”和“附体”仪式上的表演规则，但“出口”等环节还是未能熟练掌握。另一个例子来自兴安盟科右前旗的年轻学徒宝全。我们第一次看见他是在 2003 年 11 月在扎鲁特旗巴彦茫哈代小家里举行的闯关仪式上，当时他跟其他新学徒一样，未能实现附体，其表演显得十分生疏。2004 年 10 月，在科左中旗腰林毛都色仁钦家举行的仪式上，我们再次看到了他。这次他竟然带来了自己的 4 名徒弟，而且这时他已经完全成了一名有经验的萨满，他通晓仪式规程，协助色仁钦和钱玉兰组织仪式、击鼓唱歌，帮助其他学徒附体，与第一次见到的情形判若两人。据了解，有了上次失败的经验之后，他跟着色仁钦和钱玉兰参加了不少仪式，体验了附体，并掌握了神歌、鼓法等技艺。可见，仪式既是学习技艺的课堂，同时也是检验学徒技艺与经验的考场。

在萨满的传承中，我们很少看到师徒之间面对面“教”和“学”的情景。所有的入教者，都是通过参加一次次的仪式来掌握知识和技艺，积累起实践经验的。

（三）传承方式

比起胡尔奇所承载着的说唱音乐而言，萨满音乐在传承中的稳定性较强，无论曲调还是唱词，其内容和形式都相当稳定。主要有三个方面的原因：一是，较之英雄史诗、胡仁·乌力格尔、叙事民歌等来说，萨满仪式的知识与技艺具有相对稳定的规范和形式，自由即兴的空间较少，因而更容易记忆和掌握。二是，在萨满看来，神歌、舞蹈、鼓乐等都是神圣的，个人不能随意篡改它，任何一点改变或歪曲都有可能使仪式失灵，甚至会触怒神灵。从而在传承中不允许出现任何纰漏。因此，学习者都会用心记忆，尽可能不漏掉任何一个细节，因此也就保证了萨满音乐内容和形式的相对稳定性。三是，如前所述，一个人选择当萨满，是由于“锡图根”选择了他，而不是出于自己的喜好。这种选择有一定的偶然性，他们没有胡尔奇那样有循序渐进的口头习得

经历和口头积累经验，在当萨满之前，他们对相关知识和技艺往往一无所知、一窍不通。因而他们决定当萨满后，只能通过严格的模仿以及死记硬背来学习。因此，萨满的传承往往是缺乏变化的，是相对稳定的。

在萨满音乐各项目中，萨满鼓演奏技艺的传承十分重要。萨满鼓的演奏技巧一般不难，它分为单击（dang qohilga）和双击（dabhur qohilga）两种，学起来比较简单，一般跟着师傅参加几次仪式便可掌握。相比之下，神歌的学习是相对难的。因为学唱神歌，不但要记忆大量的唱词和曲调，而且要学会相应的舞蹈动作和自如的鼓点伴奏，并且还要知道神歌的演唱序列以及相关规则，又要学会按照仪式的需要灵活地组织歌唱。而这些，都要通过反反复复的仪式实践才能熟练掌握。调查中看到，有不少萨满都已经掌握了基本鼓点，但他们绝大多数还不能演唱神歌，甚至钱玉兰这样的资深徒弟，虽然跟随色仁钦多年，但还不能如数掌握师傅演唱的所有神歌。所有被采访者都告诉我，学萨满过程中最难是背会那么多的神歌。



图 5—9　附体后的代小渥都干与师傅交谈



在萨满的传承当中，模仿仍然是最简单、最有效却是最普遍的习得方式。我们看到，在仪式上当师傅为别人做法时，徒弟会站在旁边全神贯注，将能够捕捉到的东西尽量观察在目，牢记在心。萨满十分强调传承的“相似规则”。萨满认为，“锡图根”是某一已故萨满的灵魂，因此它保留着该萨满的主要特

征。因此,“锡图根”附体于另一个萨满,必然出现那位已故萨满的某些特征。例如,色仁钦的第二个“锡图根”是他的师傅梁月渥都干。据人们讲,每当师傅的“锡图根”附体时,色仁钦便呈现出女性的特点:嗓音变细,舞步婀娜,脸庞里出现师傅梁月的模样,而且色仁钦自己也证实了这一点。但由于在我采访时,他年事已高,未能给我们实际表演。扎鲁旗的代小,是色仁钦的弟子之一,“锡图根”是她的姥爷。笔者曾观察她附体后的反映。附体成功之后,她开始大口大口地喝浓茶、抽香烟、嗓音变粗,身份和神色俨然“变成”了“姥爷”。可见,萨满传承中的“相似原则”,便是要求他或她“变”成“另一个人”。而这“另一个人”,便是他的“锡图根”的前身。附体之后,他要以那位已故萨满的身份与师傅进行交流。

萨满知识与技艺的传承,要通过口耳相传、实践浸染,但一些知识与技艺是在仪式之外的私下场合授受的。比如,萨满咒语的传授颇具神秘性。咒语是蒙古萨满关键技艺之一,尤其有关做蛊、防蛊等神秘仪式,都离不开咒语。与神歌不同,咒语不是唱出来,而是默诵的,因而它的传授必须通过仪式之外师徒之间“施授—受授”的私下互动来完成。

三、道沁的传承

“道沁”便指歌手。与胡尔奇和萨满不同,民俗社会中,道沁是一种特定的民俗角色,而非专门职业,因而无论其传承关系或者民俗功能、还是习得方式,都与前两者有着明显区别。

(一) 道沁的界定

根据目前情况来看,道沁(歌手)可分为职业歌手、半职业歌手和一般民众歌手三类。需要说明的是,我们虽然在概念上分为三类,但实际操作中能够做到泾渭分明是很困难的。调查中感觉到,民众认同的不确定性和差异性,使得我们很难分辨哪个是职业歌手和半职业歌手,哪个是一般民众歌手。论技艺,有不少民众歌手毫不逊色于职业歌手和非职业歌手;论曲目,民众歌手往往保存着更多、更有价值的曲目。因此,这里的划分只是相对的。这里,所谓职业歌手是指当代专业文艺团体或专业音乐院校里的歌唱演员或教员,他们有国家承认的职业身份,专以歌唱为业,例如,扎格达苏荣(内蒙古广播

图 5—10　牧民歌手宝日



电视艺术团演员)、朝伦巴图(内蒙古大学艺术学院长调教师)等。半职业歌手是指那些虽然没有国家承认的职业身份,但是由于有着出色的演唱技艺而得到民众的认同,并在从事其他工作的同时兼做歌唱职业的歌手,例如,西乌旗牧民歌手斯钦格日勒(长调歌手,曾在多次民歌比赛上获奖)、锡林浩特牧民歌手芒来(长调歌手,哈扎布的传人)、元登(锡林浩特农行职员,长调歌手,曾在多次民歌比赛上获奖)。一般民众歌手是指那些民众认为唱得好的牧民或农民,他们在民俗生活中学习,在民俗生活中演唱。在三种类型的歌手中,职业歌手在专业音乐院校获得学历,并就职于专业音乐机构,他们主要是通过学校传承来习得技艺,并以现代专业舞台或课堂作为展示场域。半职业歌手具有专业歌手和民众歌手的双重特征,他们的知识和技艺,大多传承自民间,但往往像职业艺人那样,在专业舞台上表演。一般民众歌手学习民歌、演唱民歌的目的,并不是出于职业性的目的。对他们来说,演唱民歌是他们生活的一部分。人们就像学会语言一样学会了它,而且将它作为一种交流符号,运用于民俗生活中人和人之间的交际互动当中。

因此,职业歌手是文艺团体专业演员或艺术院校声乐教师,他们是现代教育体制和艺术工作体制的产物。故在此不做进一步讨论。下面主要讨论以半职业歌手和一般民众歌手为代表的民俗性传承,而在下面的论述中,我们将那些半职业歌手和一般民众歌手统称为"道沁"。

民俗社会中,所谓的"道沁",并不是职业角色,而是一种民俗角色,它是民众所赋予的特定称谓。调查中看到,民众将那些他们认为是唱得好的人,称作"道沁"。这些道沁包括了职业的和半职业的歌手,同时包括了唱得好的


图 5—11　乌珠穆沁乃日上的女歌手



一般民众歌手。当然,这里所谓的“唱得好”,并没有一个统一标准,尤其在一些地区,几乎人人会唱,而且人人唱得好,即使是民众自己也很难根据演唱技艺的好坏来判断到底谁是道沁,而谁不是。也就是说,唱得好与否并不是认定一个人是不是道沁的唯一标准。其实,民间还有一个界定道沁的标准:那些被称为“道沁”者,是经常在民众民俗仪式活动上演唱,并担任领唱者、主唱者等角色的人。在东乌珠穆沁旗呼图勒敖包嘎查举行的一次婚宴上,有一个叫尧·吉日嘎拉的50岁左右的牧民,歌唱得好,是大家公认的道沁,在整个仪式上,他扮演了领唱者的角色,整晚的演唱主要是在他的带领下进行的。在呼热图淖尔进行的男方婚宴上,有一个叫其木格的中年妇女格外醒目,她是男方婚宴的主唱歌手,是该嘎查牧民公认的最好的道沁。另外,我们在包头市西郊梅日更嘎查采访的一位叫阿拉坦脱卜赤的牧民歌手,她知道许多乌拉特乃日道,而且唱得好,经常在各种宴会上担任主唱者,是远近闻名的“道沁”。可见,这些人的“道沁”称谓,是他们在乃日仪式上扮演了相应的仪式角色而获得。而这种特定的仪式角色,往往随着每次仪式的结束而自然消失,而另一次乃日仪式时,又自动生成。然而在实际生活当中,这种临时性的仪式角色指称,往往延伸出仪式之外,成为一种较为稳定的角色标识方式,久而

久之即使是在仪式外，人们也将他们称作“道沁”了。也就是说，仪式角色的临时性称谓，在仪式之外演变成了恒定的指称。

作为持有一技之长的社区成员，道沁有义务为社群服务，办宴者也寻找适当机会，给予道沁以物质或其它方面的回报。如，宴礼时间定下来后，办宴者拿着哈达到道沁家里去请；宴礼开始，歌手唱完三首歌以后，婚礼主持人向歌手和乐手敬献哈达，馈赠砖茶、酒、布料等礼品，为道沁吟诵赞祝词：“你的歌声就像百灵鸟欢鸣一样美妙动听！你的嗓子就像竹笛吹响般清脆甜美！”“让所有七十套歌曲由你一首首地唱！让所有的亲朋好友为你的歌声而陶醉畅欢！”[①]宴礼结束后要举办小型家宴，叫“回报宴”、“尾宴”，答谢道沁、乐手、祝赞词人等服务人员。

当然，不是说所有人都能承担“道沁”的任务。一方面，“道沁”往往是民众所认同的当地知名歌手，他（她）不但要有一副好嗓子，而且要谙熟宴礼规则，更重要的是还要掌握大量的曲目，能够自如应付仪式活动。蒙古谚语中说：“种过的土地不可再翻耕，唱过的歌不可再翻唱”，意思是说，同一场宴礼上不可重复演唱同一首歌，所以人们往往以“唱三天三夜不重复一首歌”来衡量歌手的水平。另一方面，要求所请来的歌手必须是家眷健全、身体健康的“完人”（bütün hümün）。蒙古族传统观念中，鳏寡者、无子者、家有丧事者、残疾者、患重病者被视为是不吉利的，所以这类人不可担任宴礼歌手。另外，喇嘛歌手只能在寺院宴礼上演唱，而民间婚礼、家宴上禁止担任歌手。

（二）传承方式

不同类型的道沁，有着不同的传承方式，大致看来有授受传承和自然习得传承两种。

1. 授受传承

“施授—受授”互动传承的典型形式是师徒关系的传承。解放之前，职业

---

① 参见布仁特古斯主编：《蒙古族民俗百科全书·精神卷》（蒙文），内蒙古科学技术出版社，1999 年，第 164—165 页。

歌手往往通过拜师来学习演唱技艺,如哈扎布曾经拜阿巴哈纳尔旗王府歌手斯日古楞和阿巴嘎旗王府歌手特木汀为师,学习长调演唱。当代长调歌手芒来、额尔敦达赉、孟克等均是哈扎布的徒弟,他们是通过拜师来向哈扎布学习长调演唱技艺的。另外,施授者和受授者之间形成师生关系,通过当代教育平台,以“课”的形式进行教和学,也属于授受关系的传承。

2. 自然习得传承

绝大多数道沁是在民俗生活中通过耳濡目染自然习得的。笔者曾对著名长调歌唱家莫德格、苏尼特右旗的央金策玛、斯日吉米都格,苏尼特左旗的宝力道、苏和巴特尔,东乌珠穆沁旗的尧·吉日嘎拉、其木格,西乌珠穆沁旗的斯钦格日勒,乌审旗的乌云陶格斯,阿拉善额济纳旗的道力玛等歌手进行采访,他们都能明确地告诉我,自己唱的哪首歌学自于谁。但问及他,让他学会那首歌的人是不是他的师傅,或者是否与他有授受关系时,他们的回答却相当一致:没有师傅,也没有一首歌是别人有意“教”给他的,而自己完全是“听”谁谁的演唱而学会的。而当我又请他们描述自己的学艺经历时,他们不约而同地告诉我,自己是在家里、劳动当中,在宴会上,听着家人或者乡亲的演唱学会的。著名歌唱家莫德格告诉我,她不知道自己是什么时候学会了唱歌,她只记得自己自从有了意识,便知道自己会唱歌了。家里父母唱歌,哥哥、姐姐也都在唱歌,偶尔来客人,大家一起唱歌。她自己是听着大人的演唱,不知不觉便学会了唱歌,掌握了许多曲目,而从没有刻意去向别人学过什么歌。她说,每有逢年过节,举办宴席,她都跟着大人一起歌唱,十几岁时便已经学会了当地大人演唱的所有歌曲,由于她唱得好,经常得到大人的夸奖。另一

图5—12 著名长调歌手扎格达苏荣



位苏尼特旗老歌手央金策玛告诉我，她的母亲歌唱得特别好，日常生活中经常哼唱长调，从小她整天与母亲在一起，不知不觉把母亲唱的歌全部学会了。后来随着年龄的增长，她跟着大人参加一些婚礼、宴会等，大人们一唱就是通宵达旦，她从他们的演唱中学会了许多民歌，而且有时跟着大人唱，慢慢练就了一副好嗓子。可见，一个人从开始的观听，再到应和大人们的演唱，再有意识地加入到集体演唱当中，最后成为一名大家公认的歌手，是通过生活浸染以及一次次的观摩逐渐实现的。

综上所述，道沁的传承有授受互动传承和民俗生活中的自然习得传承两种。需要注意的是，没有一种传承是一个封闭的系统，也没有一个人完全按照同一种模式来习得。例如，著名长调歌唱家扎格达苏荣所掌握的二百余首民歌，都是从先辈歌唱家以及其它一些默默无闻的牧民歌手那里学来的。其中，像《老雁》《走马》《小黄马》《乌里岭》《步态轻稳的三岁枣红马》《鹿花背的灰白马》等歌曲学自师傅哈扎布；《辽阔的草原》《褐色的雄鹰》《清秀的山峰》等歌曲则学自宝音德力格尔；《钟赫尔老吉草原》《圆蹄栗色马》等歌曲学自昭那斯图；《清凉宜人的杭盖》则是传承自莫德格。另外，《剪子般耳朵的黑马》、《阿尔泰杭盖》等歌曲是学自阿拉善籍民间艺术家澈·玛希巴图；《都仍扎那》、《查干哲林草原》、《请搏克上场歌》、《轻快的黄骠马》等歌曲则是学自东乌穆沁旗民间歌手桑杰，还有《巴彦巴尔虎的下夜人》、《漂亮的黑骏马》等歌曲是学自自己的养母巴拉吉尼玛，而《宝拉根套亥故乡》一首歌则学自达尔罕茂明安联合旗牧民歌手乌云碧丽格。这些歌曲，有些是他通过面对面的口传心授而学得的，有些是直接通过生活中的耳濡目染习会，有些则是学自广播电视和音像媒体。

一名道沁在他的歌唱生涯当中，会接触到无数个人，经历无数个音乐发生的情景。任何一个人，任何一次的演唱，都可能对他产生影响。而任何一次的演观经历，对他来说都是一个学习、提高的过程。

第三节 比较与引申

在下面的论述中，我们从口传音乐传承关系、传承方式、传承渠道等问题的讨论，进一步引申到口头传承与传承背景之间的关系问题上，将我们的讨论对象放置在蒙古族社会文化变迁的宏观历史社会语境中，对口头传统在不同的社会文化语境以及不同的技术条件下的传承情况进行比较，并对其变迁情况进行展开讨论。对当前社会文化变迁语境中，蒙古族口头传统生存现状如何、社会文化变迁给口头传统的传承方式带来了些什么样的变化等问题进行探讨，从而对口传音乐事象与社会语境之间的依附关系进行阐释。

一、社会变迁与蒙古族口头传统的生存现状

传统艺术以传承人作为载体，传统艺术的变迁是通过其负载者的身份角色的变换沉浮得以呈现。在新的社会文化条件下，道沁、胡尔奇、萨满等所面临的问题及其命运各不相同，而他们都不同程度地接受了社会对他们的职业性质及其角色方式的重新定位。

解放之前，道沁有职业歌手和民众歌手两类。职业歌手是指王府歌手而言。过去，蒙古各地王府均蓄养自己的歌手和乐手，称“王府歌手”和“王府乐手”(wanggai in hügjimqin)，他们是从民众当中选拔而来的优秀歌手和乐手。这些歌手和乐手是王府里的职业演员，专为王公贵族提供歌乐服务。锡林郭勒各旗王府，曾蓄养不少出色的职业歌手。例如，20 世纪三四十年代苏尼特右旗王府先后有策登，官布、洛卜桑太伊、巴拉吉尔日苏荣等职业长调歌手。另外，像阿巴嘎旗特木丁，阿巴哈纳尔旗斯日古楞、哈扎布(1922－2005 年)，乌珠穆沁旗的“道沁色”(色楞，1904－1945 年)、达巴格(1905－1950 年)、敖其尔(1912－1978 年)、米希格(1913－?)、苏米亚(1928－1980 年)等[①]，均是各旗王府里的职业歌手。职业歌手的特点是他们专门以歌唱为职业，以歌唱

---

① 参见那·布和哈达、巴·松岱:《乌珠穆沁民间艺术集锦——乌珠穆沁艺术家》(蒙文)，内蒙古人民出版社，2005 年。

作为生计手段。民众歌手又包括两类：一是过去除了王府职业歌手以外，民间也有数量众多的优秀歌手。他们是半职业的，主要在寺院仪式、敖包祭祀、贵族和葛根的宴会、那达慕大会等仪式活动上被邀去演唱长调。例如，过去乌珠穆沁旗有毛脑海（1985－1960 年）、苏德那木（1896－1969 年）、陶克套呼（1901－1968 年）、哈日脑海（1904－1976 年）、赞巴拉热瓦（1910－1979 年）等。[①] 他们平常以放牧为生，每有活动便活跃于各种民俗仪式活动演唱长调。这些半职业歌手通过在节日、仪式上演唱来换取一定酬劳，但与职业歌手不同，他们平常是牧民或农民，歌唱是他们的副业。二是民众歌手，正如前面所述，此类道沁是一种民俗角色，以各种民俗仪式以及娱乐活动为他们的表演舞台。



图 5—13　苏尼特旗王府乐手



解放后，道沁的角色方式发生了变化。首先，居于社会顶端的王公贵族和寺院高层喇嘛退出历史舞台，因而王府歌手职业也随之消失，取而代之的是国家文化团体职业演员和专业音乐院校里的专职教师。其中，有部分演员是从过去的王府歌手和民众歌手那里挑选而来的，他们成为新中国第一代专

① 参见那·布和哈达、巴·松岱：《乌珠穆沁民间艺术集锦——乌珠穆沁艺术家》（蒙文），内蒙古人民出版社，2005 年。

业团体职业歌手。例如，1946年，内蒙古第一个专业艺术表演团体内蒙古文工团在张家口成立。在“继承民族优秀的文化传统”和“发展民族新文艺，培养民族文艺干部”的总体方针的指导下，内蒙古文工团将大批民间艺术家请进文工团任演员，其中西乌旗著名长调歌唱家莫德格于1949年被选拔到当时设在张家口的内蒙古文工团，从而成为新中国第一位专业团体长调演员。接着，呼伦贝尔巴尔虎长调风格的杰出代表宝音德力格尔于1951年参加呼伦贝尔盟文工团，翌年调入内蒙古歌舞团；锡林郭勒长调大师哈扎布也于1952年加入锡林郭勒盟文工团，翌年调到内蒙古歌舞团。这些歌手有些是过去的王府职业歌手（如，哈扎布），有些则是一般民众歌手（如，莫德格、宝音德力格尔），他们被接纳到专业文艺团体当中，成为其一名成员。1957年，内蒙古艺校（现内蒙古大学艺术学院前身）成立，陆续请进了抄儿艺人色拉西、西乌旗长调歌手昭那斯图、长调歌唱家宝音德力格尔等一批民族音乐艺术家来担任教师。其中，时任长调教员的昭那斯图、宝音德力格尔，培养了拉苏荣、敖特根、扎格达苏荣、阿拉坦其其格、乌日彩湖、达瓦桑宝、朝伦巴图等一大批优秀长调歌手。到了20世纪50年代初，内蒙古各盟市均建立了文工团。另外，自1957年内蒙古第一支乌兰牧骑在苏尼特右旗成立后，各旗陆续建立了乌兰牧骑，从此专业文艺团体遍及内蒙古各盟市和各旗。长期以来，锡林郭勒各旗乌兰牧骑和市歌舞团，均配有长调演员。开始之初，多数长调演员是直接从民间选拔而来的，后来其中不少演员在内蒙古艺校进修。通过这种民间与专业，文工团与学校的连环互动，将牧民歌手转化为专业歌手。而到后来，随着民族音乐人才培养机制的完善，到了20世纪80年代，各音乐院校开始全面担任起了培养专业歌手的任务，“院校—舞台”的自我培养机制建立，学历成为一名歌手能否成为专业团体演员的一项重要标准。

那些生活于农村牧区的广大民众歌手，仍然按照固有的传统，继续着他们的歌唱生活。社会转型使得一些生活习俗消亡，而更多习俗却被保留了下来，逢年过节、寿庆诞宴、婚嫁宴礼等习俗上人们照常歌唱。民俗生活方式的继续，使得赖以生存的音乐及音乐习俗也基本上被保存了下来。


图 5－14　科右中旗胡尔奇自己筹办的乌力格尔厅



胡尔奇的情况与道沁相似。新中国建立之初胡尔奇明显分化为两类：一是仍然以民俗生活为舞台的说唱艺人，他们走村串户，通过说唱来换取一定酬劳，以谋生计。而少数一部分优秀艺人则被聘请到说书馆、文化馆和文艺表演团体，专门从事说唱职业。另一方面，建国之后相关文化部门制定了胡尔奇管理制度，建立说书馆为胡尔奇提供专门的表演场地；通过签发“胡尔奇证”来对胡尔奇的行艺活动进行管理；通过举办胡尔奇培训班来提高他们的表演技艺，并对他们的曲目、行为进行规范。通过这些方式，把这些旧时期的民间艺人改造成了新中国文艺工作者。[①] 在接下来的时间里，胡尔奇的唱演行为受到国家主流意识的严格规定，他们所演唱的蟒古思因·乌力格尔被当作封建迷信而被禁止公开演唱，胡仁·乌力格尔中符合现代意识形态的部分传统曲目被保留下来继续演出，但是更多地鼓励和提倡胡尔奇演述一些革命题材曲目或表现新社会新景象的新曲目。好来宝因形式简练短小，风格热烈灵活而得到提倡，各文艺团体都配有擅长好来宝的胡尔奇艺人，好来宝成了各乌兰牧骑、文艺宣传队必演节目。也就是说，胡尔奇新的社会角色是根据

---

① 参见博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社，2007 年，第 361－371 页。

国家和社会对其负载着的艺术的价值认定而被重新界定的。到了“文革”时期，胡尔奇的政治宣传功能无限扩大，“政治宣传者”几乎成为胡尔奇的唯一功能，并表现出极大的排他性。自20世纪70年代末以来，胡尔奇及其音乐逐渐被卷入到全球化的狂澜当中，从而逐渐被边缘化，失去了它民俗社会中固有的地位，终成为人民多元音乐文化生活中的一元。

图5—15　当代萨满的供桌



萨满属于宗教范畴。解放之后，在社会主义新思想以及无神认识论的普遍影响下，萨满教失去了继续存在的社会基础，广大民众，尤其是年轻人对它彻底失去了兴趣。而它只作为“原始文化的遗存”被少数学者所关注。萨满们停止了几乎所有的公开仪式活动，知识与技艺只保存在年老的萨满头脑里，处在一种未被激活的“半活态”状态。“文革”时期，萨满被当做是“牛鬼蛇神”而遭到唾斥，加速了其衰微趋势。到了20世纪70年代末，随着中国社会的开放，萨满才逐渐出现了一线生机，但仪式活动仍不能展开，而到了1990年代末，借助较为宽松的社会文化环境，蒙古族萨满文化得到了一定程度上的恢复。但近半个世纪以来的变迁，已经给萨满固有的传统带来了重大变迁。调查中我们看到，色仁钦是21世纪唯一一位活着的曾闯过“九道关”的萨满，其知识与技艺目前尚无人能比。但在过去，科尔沁地区有许多像色仁钦这样有造诣的萨满。色仁钦告诉我“闯九道关”是萨满学艺过程中的最高境界。要举办“闯九道关”仪式，至少有九名闯过“九道关”的萨满来共同协作完成。由于目前除了他自己以外，没有人曾有“闯九道关”的经历，所以目前该仪式只能作罢。可见，与道沁、胡尔奇不同，萨满的职业属性并没有因社会文化语境的变迁而发生改变。然而，同样的社会文化变迁却导致了萨满仪式的变迁，同时导致了

萨满传承的全面萎缩。

过去，长调民歌的演唱分为如下几种情况：一是在王府仪式或王公贵族宴筵时演唱，有两种情况：一种是流传于阿巴嘎旗、阿巴哈纳尔旗王府中的潮尔道和在察哈尔各旗贵族阶层中流传的阿斯尔，另一种是一般礼仪歌、宴歌，以长调为主；二是在那达慕大会、敖包祭祀等大型仪式活动上演唱，演唱曲目除“摔跤号”、“赞马号”等少量的特殊体裁长调外，多数为潮尔道和图仁道(türü in dagau，朝政歌的意思，属宴歌体裁)；三是过年、过寿、生儿、新家宴请、婚礼、宴会等民俗仪式场合演唱，演唱习俗具有“半仪式、半娱乐”的性质，即，在特定的礼俗阶段演唱特定的图仁道和其它仪式歌曲，中间夹以大量的娱乐歌曲；四是日常劳动生活中的自娱演唱，这种情况最普遍；五是特殊体裁劝奶歌在接羔时节演唱。可见，长调贯穿在牧区牧民生活的几乎全部的领域。据一些老人讲，解放前的乌珠穆沁、苏尼特、阿巴嘎——阿巴哈纳尔地区，人们很少唱短调，尤其在王府、寺院以及民间仪式、宴会上，禁忌唱短调，各种礼仪场合演唱的歌曲基本上是长调。


图 5－16　当代草原人家



解放后，长调民歌的演唱语境发生了重大改变。首先，演唱者群体分化出专业长调演员和民间歌手两类，长调民歌也由此具有了民俗的和舞台的两

种生存空间。民俗性的长调演唱空间也发生了结构性变化：一是，由于王公贵族阶层的消失，使得过去王府和贵族府邸特定音乐生活形式随之消亡，从而导致大量王府艺人流落民间，使得潮尔道、阿斯尔等音乐形式以“半活态”的形式封存于民间。这里所谓“半活态”，是指虽然仍有传承人，但其固有的社会文化环境和民俗语境消失，从而处于未激活状态下的存在形式。例如，苏尼特王府歌手洛卜桑太伊、策旺，阿巴嘎旗王府歌手斯日古楞，阿巴哈纳尔旗王府歌手特木汀、哈扎布等，解放后他们离开王府回到了民间，而他们掌握的王府仪式歌曲，由于失去原来的演唱语境而只能存封在他们的头脑里。二是，现代化设施以及现代文化的传入使得广大农牧民的文化生活结构发生根本性改变，新的娱乐方式层出不穷，新的音乐与传统音乐交杂在一起，外来的东西渗入到固有的结构当中，牧民音乐文化生活正在发生着深刻变化，从而使长调民歌成为当代蒙古族民众多元音乐文化生活中的一元。三是，现代技术的提高使人们足不出户便可了解世界，通过广播电视、录音录像来赏听到各种各样的音乐，因而正在导致传统民歌传承方式的重大改变。四是，草原地区现代化城镇的迅速发展，促使了蒙古族民众分化为城里居民和农牧区农牧民两种人群，那些融入到城镇里的蒙古族民众正在抛弃自己传统生活方式以及文化形式，从而长调民歌等传统音乐形式只有在城市边缘的牧区和农村地区流传，从另一个方面来看，高速城镇化使得城镇为中心的新的生活方式、文化娱乐形式对农牧地区广大农牧民的生活形成了巨大的冲击，正在改变着他们固有的生活方式。

正如一些文化学者所言，“我们也许可以发现一些原来意义上的‘传统文化’的例子，但是通常我们所称的‘传统文化’却发生了变化。因为即使传统文化幸存下来的话，也与其最初的来源分离，而与包容它的社会秩序相融合。”[①]现代社会文化背景下的“传统文化”，其实是已经向现代型转化了的形式，这主要是由于它已经与原初的生存背景相分离，并被包容到了新的社会

① [美]约翰·R. 霍尔、玛丽·乔·尼兹：《文化：社会学的视野》，周晓虹、徐彬译，商务印书馆，2002年，第110页。

文化体系当中。口传音乐的现代性变迁，更多是指这种语境的变迁所导致的意义、功能和存在方式、传承形式的变迁。

二、口传音乐传承方式的变迁

社会文化变迁导致了以它为依托的口传音乐传承方式的变迁。它首先表现在传承渠道及传承途径的单一性向多元性的变迁方面。

传统社会中，口传音乐的传承主要通过师徒关系或者通过民俗浸染而习得传承。而在现代社会中，传承传播机制的完善以及传承技术条件的提高，使得传承渠道及途径更加多元化。首先，现代教育机制一方面对传统的地方性传承形成巨大冲击，但它同时也为传统艺术的传承提供了另一个传承渠道和生存平台。尤其是新中国成立后，通过将民间艺人请进校园、请上专业舞台，将民间艺人转换成为专业演员，将长调等民歌体裁通过课堂予以传承，通过专业舞台得以展示。其次，通过将民间音乐引入教育渠道以及专业舞台，使原本小传统的东西转换为大传统的因素，以此向整个社会展示其价值，这对于传统艺术在新的社会文化以及意识形态背景下的传承是十分有利的。

高度发达的现代媒体，将外来的文化带入乡土社会的同时，也在某种程度上促使了传统文化走出原来的小社区，在更大的范围里得以流传。调查中我们看到，无论是道沁还是胡尔奇，他们的歌和说唱曲目绝大多数是通过广播电视和声像制品来学会的。在50岁以下的学艺者当中，这种情况尤其普遍。笔者曾在东苏旗采访了宝力道和苏和巴特尔两位长调歌手，他们唱的歌都是哈扎布生前演唱的歌，风格出十分相似。他们说自己并没有跟哈扎布拜师学艺，他们是听着哈扎布的录音学会的。可见现代媒体对口头传承的深刻影响。我们还对目前内蒙古地区男性长调歌手所唱的曲目进行了统计，发现《小黄马》《走马》《老雁》《圣主成吉思汗》《都仍扎那》《圆路蹄枣骝马》等歌曲的演唱频率最高，是目前男性歌手必唱曲目。在这些歌曲中，前四首是哈扎布的代表曲目。许多演唱者正是通过哈扎布的录音学会的。女性歌手经常演唱的歌曲有《辽阔的草原》、《褐色的雄鹰》、《巴彦巴尔虎的守夜人》、《清凉宜人的杭盖》、《肥尾马》、《辽阔富饶的阿拉善》、《金色的圣山》等，前两首为宝音德力格尔的代表曲目，后两首为阿拉坦其其格的代表曲目，其余两首是莫

德格的代表曲目。多数被采访者告诉我，她们是通过广播电视、录音录像等现代媒体来学唱这些歌曲的。

类似情况同样存在于胡尔奇的传承当中。自20世纪80年代后，广播覆盖了广大的农村牧区，收音机成为农牧民家里最重要的家电之一。内蒙古人民广播电台以及哲里木盟(现通辽市)、兴安盟、赤峰市、呼伦贝尔盟以及辽宁阜新等地区的人民广播电台，都录制了大量的说唱节目，每日播出一至两个小时，人们足不出户便能听赏到知名胡尔奇的说唱。通过调查发现，50岁以下的许多学艺者中，大多数人是通过收听广播来模仿习得的。例如，前面所举库伦旗年轻艺人小布仁巴雅尔，是一位颇有才华的年轻胡尔奇，他可以惟妙惟肖地模仿尔敦珠日合、西日布、布仁巴雅尔、百锁、百顺、吴·道尔基等众多胡尔奇的演唱。他告诉我，自己其实从未见过这些胡尔奇，他完全是在收音机上听他们的说唱而学会的。类似情况很多，这里不一一赘述。

在这个多元的世界里，每一个角落都被媒体充斥着。即使是那些拜师学艺者或者已经成名的艺人，也毫不例外地受到媒体带给他们的深刻影响。2004年至今，笔者长期跟踪调查扎拉森胡尔奇。他每天都要按时收听内蒙古人民广播电台播出的胡仁·乌力格尔节目。尤其最近，内蒙古人民广播电台连续播放布仁巴雅尔、西日布两位已故著名胡尔奇的《龙虎两座山》和《封神演义》两部经典曲目。扎拉森每天必听，而且收听的时候往往备好纸笔，不时记录下好的语词、程式或故事情节，而且经常与笔者讨论自己听书后的所思所悟。可见，现代传播媒体，给他这位优秀的口头艺人带来了深刻影响。我们从扎拉森的说唱中能够清晰地感受到，他是在师傅陶克套呼的风格基础上，又融进了西日布、额尔敦珠日合等胡尔奇的风格，从而形成了自己特有的演唱风格。这些因素他都是通过收听广播来习得的。

与民歌和说唱不同，由于其本身的宗教属性，萨满音乐未能通过大众媒体进行传播。因此，它至今仍然以口耳相传以及人际互动的传统方式进行传播和传承。但现代技术对萨满知识与技艺传承所带来的影响，仍不能小视。我们看到，萨满仪式上竟然有些新学徒手里拿着录音机录着师傅的演唱，他们是准备把神歌录下来，回去后慢慢听着学。我们还看到，仪式上有不少学

徒手拿纸笔，将所听到的东西写下来。可见，作为口头传承的辅助手段，现代记录照样渗透到了萨满的传承系统当中。

学校和文艺团体，以及现代媒体和现代传播技术，为口传音乐在新的社会文化语境下的传承提供了一种新的渠道和新的手段。然而，新的手段和新的传承方式，对口传音乐传承所带来的消极影响也是不容忽视的。民俗社会中，地方与地方之间、社区与社区之间的信息渠道是相对闭塞的，人和人之间交际互动的范围也十分有限。交流和传承基本限定在本社区、本群体成员内部。这样，在一个更大的民族传统或者地方传统内部，形成了许许多多的支脉，其内部呈现出了丰富多彩的多元风格。以锡林郭勒长调民歌为例，过去在整个锡林郭勒地区至少有苏尼特、察哈尔、阿巴嘎——阿巴哈纳尔和乌珠穆沁四个支脉风格区，而且每个支脉又可划分出若干分脉以及更小更具体的地方风格。然而，这些地方风格中的一些代表性歌手，进入到专业院校和艺术团体，成为专业教员或职业演员，同时具有了优越于平常歌手的专门职业。这样，一方面助长并扩大了一些个人风格，其结果往往某一个人风格成为一种“标准”或者“权威”规范，从而对口传音乐固有的多样性风格形成消弭。如，解放以后，哈扎布、宝音德力格尔、莫德格等知名歌手的演唱，不但得到学界的认可，而且深受广大民众的认同和喜爱，于是他们的演唱便成了一种几乎人人效仿的“规范”和“标准”。这一方面对于长调演唱技艺的提高以及某些优秀风格的发扬有利，但它同时对一些独特演唱技艺和地方性风格形成了巨大的冲击。

传统社会中，知识与技艺的“传授—习得”是通过人际间的互动和反复实践而实现的；现代社会里，自上而下式的全民教育和普遍性知识取代了地方性知识的社区传承，而学校教育恰恰担负着现代社会再生产的任务，它是当今世界锻造均质化社会的一个主要力量。牧民的孩子离开原来生活的牧区来到城镇上学，所接受的是全国通用的普遍知识的教育。环境的改变以及全社会对普遍性知识的推崇，使孩子们不得不接受大社会认同的事物而与自己家乡文化渐渐疏远。广播电视、录音录像等现代技术，使得学艺者的信息来源扩大，也极大地简便了传承方式。但这种习得导致人际之间面对面的互动

消失殆尽,“授受”关系严重失衡,从而导致学艺者往往机械地随意模仿,这对于学艺者整体素质的养成是具有消极意义的。

书写为口传世界带来了深刻的影响。书写将流动着的声音符号用视觉符号固定了下来,赋予口传音乐以固定凝化的形式,在某种程度上能够使它超越时空得以传播和传承。但是不可否认,书写还是给口传音乐固有的传承方式带来了巨大的变化。洛德甚至写到:“固定文本的力量,以及记忆技巧的力量,将会阻碍其口头创作的能力。但是,这个过程并不是从口头到书面的创作技巧的过渡。这是一种从口头创作到一种对固定文本的简单表演的过渡,从创作到重复制作的过渡。这是口头传承可能死亡的最普遍的形式之一,口头传承的死亡并非在书写被采用之时,而是在出版的歌本流传于歌手中间之时。但是,我们的歌手并不一定能够成为一名书面诗人。通常他会成为……一个废物。[①] 在他看来,口头和书写两种技法是不能相容的,甚至是相互对立的两个领域。继而他断言,一名歌手的职业生活中,不可能在同一个特定时期,既是口头的、又是书面的诗人。[②] 洛德的定论的确有过之处,笔者曾用实例来说明,在胡尔奇的传统中口头的胡仁·乌力格尔与书写的“本子因·乌力格尔”之间是一种既分又合的关系,以此来说明科尔沁说唱艺术传统中,书写和口传两种传统是彼此互动、相互促进的两个领域。[③] 但是,就像洛德所担忧的那样,书写的介入对蒙古族口传音乐的传承造成了至少两个方面的负面影响:一是,在当今世界文字至上观念的深刻影响下,出现了不少过于依赖书写的艺人,例如,当代科尔沁史诗重要传承人布仁初古拉(1947-2008年)便是一个典型的例子。这位目前所知唯一一位“科尔沁十八部蟒古思因·乌力格尔”的传承人,过去曾是中学语文老师。多年的从教经历,使得他与其他说唱艺人相比,在缺乏实际演唱经验之外,养成了过度依赖书写的

① [美]阿尔伯特·贝茨·洛德:《故事的歌手》,尹虎彬译,中华书局,2004年,第187页。

② 同上,第186页。

③ 博特乐图:《胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》,上海音乐学院出版社,2007年,第181页。

习惯。我们曾录制他演唱的《宝迪嘎拉巴可汗》、《阿斯尔查干海青》、《道希巴拉图把秃儿》等三部史诗。在录制之前，他先用毛笔把将要讲述的故事逐字逐句地写在纸上，录音时候边看边演唱。业已习惯的书写思维，使得他的口头即兴能力大大减退，从而只能借助文字来进行表演和传承。二是，在文字至上的当代社会里，书写文本往往造成一种"标准本"、"权威本"的错觉，文字成为一种规范和权威的标志，从而为口传音乐的多文本以及风格的多样性造成消弭作用。尤其是民歌的传承，以出版文本为准的观念已经悄然成为一种信条，无论是歌手还是教员甚至是学者，都理所当然地以某一书写文本作为规范本来进行演唱和传承。正如在第一章中提到的《嘎达梅林》例子，这首歌的唱词和乐谱首见于1952年出版的《东蒙民歌选》中，后迅速流传至大江南北，人们以此作为素材来创作交响乐、合唱、艺术歌曲，与此同时它却成了该歌的"标准本"和"规范本"，人们学唱这首歌，都要以该版本为依据。此类例子举不胜举。可见，文字(乐谱)及文字思维，正在对口头传统产生着深刻而巨大的影响。

总而言之，在当代社会文化环境中，口传音乐的传承正在发生着深刻而根本的变化。这种变化既通过传统音乐固有的口传性特征与当代社会高度文字化、传媒技术化的矛盾而凸显出来，同时它与口头传承人在当代社会中的文化角色以及社会对艺人及其所持有的文化的价值认定和文化定位休戚相关。

以上我们从传承关系入手，分别讨论了胡尔奇、萨满以及道沁传承体系中的施授与受授的行为关系，对师徒关系的本质特征进行分析和总结，对民间自然习得问题进行了展开讨论。传承是知识与技艺在人际间延传继续的关系和过程，传承不但依赖特定的人际关系，而且也要以特定的民俗生活为依托。因此口传音乐的传承往往受到社会文化变迁的深刻影响，从而呈现出鲜明的时代性、社会性特征，由此导致口传音乐本身的结构性变迁。

结　语

本研究以专题课题的形式，以蒙古族传统音乐的若干重要体裁为例，从表演、文本、语境、传承等基本角度，对蒙古族音乐的口传性问题进行了系统研究，并通过比较探讨，总结了其一般意义上的和个别意义上的诸般特征，回答了具体音乐现象背后的思维、认知、规则、行为、技法等因素是如何互动结构，如何与民俗生活与社会文化相联系，又如何决定音乐及音乐方式的等问题。

课题首先确立了一个基本的研究模式。这一研究模式的切入点和侧重点，便是对语境中的音乐表演的关注以及对音乐实践中人的能动性的关注。也就是说，口头文本是特定语境下通过艺人的表演而生成，其特定的符号意义，通过艺人与受众的演一赏互动而得以彰显，而它所具有的文化功能，只有在它得以展现的特定语境下才能生效。因此，整个研究思路以表演为中心，纵横双方向进行整体观照：一方面，口传世界里一切来自于传统，这些传统的因素通过艺人个体的表演得以选择和组合，生成文本。因此，表演的前置是传统，表演的产品是文本。另一方面，民俗社会中的表演，它不是孤立的行为，它是在艺人与受众共同建立的语境当中进行，同时它存在于一个相互关联的社会语境当中。因此，我们用“表演前—表演—表演后”的过程思考，贯

穿于整个论述，并将这一过程放置在微观民俗语境以及宏观社会文化背景当中进行动态观照。

在我们的研究当中，“表演”始终处于中心地位，是讨论一切问题的出发点。

首先，我们关于口传音乐文本的探讨，来自洛德“表演中的创作”的概念，以及他关于口传史诗“创作—表演—流布”是一个整体过程的认识。口传文本并非静态结构，而是过程的结果，是表演的产物。口传音乐文本的探讨，不应仅限于其本身形态的分析，而应将对其生成、结构的动态过程予以观照，通过人建构文本的实践当中来观察口传音乐文本的属性特征以及结构规律，以及文本背后人的思维和行为特征。口传音乐的文本形式，包括唱词和曲调两个层面，在表演当中，二者合二为一，表现为一个统一完整的声音符号。而唱词和曲调都有各自的所指对象。唱词指向歌的内容，是歌的故事和内容的表达。这里，唱词和内容形成一个“所指—能指”的二元结构，前者是意义，后者是它的外显形式。在表演当中，艺人运用程式、主题等传统因素，编织唱词、演述故事。同样，曲调和曲调框架也是一对二元结构因素。我们把未被赋予语义而存在于具体曲调背后的乐思结构称为“曲调框架”，而曲调则是曲调框架的显现形式。曲调框架和曲调分别处在表演过程的两端，从而形成“曲调框架—表演—曲调”的结构过程。我们认为，口头歌手对一首作品的把握始终是“框架”式的，而不是“细节”式的。但歌手对曲调框架的把握，则需要通过具体曲调来感觉。因为，曲调框架是隐藏在曲调背后的，它是关于曲调形象的思维，因而指向人深层心理的音乐认知；曲调则是显现的、具体的，它指向人外在感觉的听觉系统，因而是可以感受到的。曲调框架的外显便是曲调，曲调是曲调框架的显现。人对曲调的感受内化为曲调框架的心理认知，因而人所能感觉到的始终是曲调，而关于这首曲调的框架性认知则是他业已积累的听觉感受的结果。这也是任何一首具体的“歌”和“曲调”，都具有“一般意义的歌（曲调）”和“具体的歌（曲调）”的双重属性的原因——它一方面指向集体的、共性的、关于“歌”的概括认知，另一方面它又是个体的、个性的、关于“文本”的具体化认知。表演正是将这种抽象的意义或曲调框架显化为具

体文本的过程，通过表演，音乐思想付诸于行为，显化成文本。

从构成上看，唱词和曲调的结合构成了“歌”。而任何一首“歌”，都具有“一般意义的歌”和“具体的歌”的双重属性。在“一般意义上的歌”这一层面上，它与表达意义和曲调框架是相联结的，它是具体的歌背后的、关于歌的意义内涵的概指；在“具体的歌”这一层面上它以歌词和曲调的结合形式显现，并以声音符号的形式被人们感知。也就是说，每一首“歌”均包含了抽象层面上的内容意义以及声音形象，同时又包括了具体的唱词和曲调。而“歌”并非完成式和静止存在，它是一种包含了“所指”和“能指”所构成的二元辩证关系结构，而且时刻处于动态过程当中。这种过程便是表演过程，它的一端联结着人的认知概念，另一端则是这一“概念—行为”的产物—文本。

正是由于唱词与意义（在叙事体裁中，“意义”便是“故事”），曲调与曲调框架之间的距离，使得同一个“歌”所生成的“歌的文本”往往形态各异。表现在音乐上，便是同一个曲调框架所生成的曲调文本，往往彼此不尽相同。有两个方面的原因：一是，曲调框架通过表演生成曲调，而表演是人的行为，人类主体间的差异以及人类思想行为的无限多样性，使得歌或曲调框架等集体资源通过不同的表演者的思想行为显化为文本的时候，已经在集体与个体，共性与个性的互动中，被赋予了全新的形式。二是，由于每次表演时的记忆和心境或者即时即地表演情景等许多主客观不确定因素的影响，即使是同一个人不同的时间地点演唱了同一首歌，所生成的文本往往只是大同小异，而不可能完全再现。在叙述音乐体裁中尤其如此。因此，表演是具体的，它是一种个人选择和个体实践，实质上它是运用传统法则来组织整合传统所提供的因素，来完成个人的表达，因此它是对传统因素的组合活动，是个体行为，而不是纯粹意义上的创作。传统永远是流动着的、变化着的，动力来自于每个个体的差异，同时来自于每次表演的差异——这便是“表演中的创作”之真谛。

歌的意义和曲调框架是相对独立存在的，曲调和唱词的组合关系也是任意的。在原初意义上，一首歌可以选择任何一支曲调，同样，一支曲调也可以与任何一首歌相匹配。因此，在原初意义上曲调本身并没有语义性，它是与歌的结合过程中被赋予了歌的标签。也就是说曲调的语义是后赋的，它是人

类音乐实践的结果。歌与曲调的这种互选关系,通过表演而得以衔接,并逐渐被人们所认同,积淀成为稳固的依存关系。这样,这支曲调便成了这首歌的曲调了。然而,也正是由于歌的意义与曲调框架的相对独立性以及曲调和唱词组合的任意选择性,使得出现了不同的歌共有一个曲调框架,或者是同一个曲调框架与多个歌相结合的现象。我们用“互文”来描述这种关系。“互文”用来表示口传世界中的文本与文本之间的共享、重复、近似关系,而把那些共有一个曲调框架的不同歌之间的关系,我们概括为“曲调互文”关系。通过曲调互文,我们看到口头世界浩繁如海的文本,并不是一个个孤立的存在,而是彼此间紧密地连接在一起,从而每个作品都是这一“大家庭”中的一个成员,每个成员之间或远或近都是“亲戚”。互文的意义,正是将有限的因素分配给了无限的东西,使得口传音乐作品显得既很陌生,又十分熟悉,而这恰恰符合了民间业已习惯了的“演—赏”审美。

口头表演同时也是创作过程。而它又是如此地离不开传统——所谓口头“表演—创作”并非无源之水、无根之木。相反,它是传统基础上创新,是按照传统规则,用传统的方式手段,运用根据传统所提供的材料而进行的“创造”。这里所谓的传统因素包括故事、主题、典型场景、程式、套语以及曲调等表达所需材料,同时还包括表演所依据的规则、技艺、方法、手段等因素。而所谓即兴,是表演者对这些传统因素的积累以及自如地组织运用这些传统因素进行口头表演的能力。即兴是口头表演的基本形式,即兴能力需要通过大量的口头演唱实践而养成。

表演生成声音文本。在口头表演中,唱词、音乐、伴奏等因素,构成一个整体,并整合为一个统一的声音符号得以呈现。因此,对音乐本体的讨论必须落在生成音乐的表演过程的观察之上。而我们如果把歌从它的表演当中抽离出来的话,发现其唱词和音乐都是一个自足的因素——它们可以彼此分离而独立存在。唱词有着自己的内容形式,音乐也有着自身的形态结构。唱词以段落为基本单位,并以句子作为结构组织单元,又在听觉上形成诗行以及步格的律动;口传音乐以乐段为结构单元,并具有自己的乐句组织逻辑以及节拍节奏的律动。在口头演唱中,腔词之间的段落关系、句式关系以及句

行关系的研究，是我们观察口传音乐文本建构的关键所在。这些关系因素之间的组合，有着鲜明的规律性，同时也不排除在实际演唱中的自如变移。对于口头演述者而言，这种规律为他的口头表演—创作提供了一个可供遵循的框架模式，使他按照它所提供的规则和模式来建构文本。当然，不同的体裁可能有不同的音乐模式，而不同的音乐模式也造就了不同的音乐家。

民俗社会中的口传音乐表演是特定的人在特定的时间和地点，为特定的目的和特定的对象而进行的特定行为。表演进行的时间、空间、人脉共同形成了一个特定的语境，反过来对表演产生影响。表演不仅仅是歌的演唱和故事的讲述，也不仅仅是表演和观赏，表演同时也是一种交流模式。通过表演事件，人和人之间形成了面对面的互动关系，在“演—赏”过程中，完成了彼此间的民俗交流。也就是说，表演不是表演者孤立的行为，他是由表演者和观众共同完成的。同时，音乐表演不等于音乐表演事件本身，它只是表演事件中的一项内容。

传承是指知识与技艺在人际间的延传继续。也就是说，传承是传承关系和人际关系的叠合——知识与技艺的传承关系的建立，以人际关系的建立为前提和基础。传承包含了“施授—受授”两极关系，其典型形式是基于师徒关系基础上的授受传承。授受关系是师徒关系的前提，同时也是目的和内容，但人情因素是联结师徒关系的基础和纽带。而实际上，口传世界中传承主体之间的关系十分复杂，传承形式也是十分多样。一方面，传承并不需要完全依赖师徒关系，通过任何一种人际关系，知识与技艺都能够得以传承；另一方面，施授与受授两极之间并非平衡。除了授受关系的传承之外，通过日常观摩和生活浸染，也能够得以传承。也就是说，学艺者可以在完全不接受直接施授的情况下，通过观摩来习得。传承过程包含了选择、观摩、模仿、授受、演练、实践等诸多环节和习得方式。其中，模仿是最简单有效的习得手段，无论是拜师学艺，还是自然传承，一名学艺者的学习往往从模仿他人开始，并以模仿作为积累传统、提高技艺的主要手段。知识与技艺的传承往往付诸于实践——在唱奏实践中授教，在演唱演练中学习。一名学艺者经过无数次的唱奏实践而最终成长为一名合格的传承人。

社会文化变迁为口传音乐的传承带来了巨大变革。一方面,口传音乐赖以生存的社会文化宏观语境的改变,导致了口传音乐本身生存状况的变迁;另一方面现代化的技术条件,改变了口传音乐固有的传承方式。尤其是在口头传承中媒体技术的广泛应用,打破了人际间的直接互动,人们借助媒体可以超越时空地进行传承。文艺团体、专业院校以及传播媒体一方面将地方性知识转化为普遍性知识的同时,另一方面则正在构造一种"标准化"、"权威化"话语,这对于口头传统的地区性体裁和地方性风格来说,是个强大的同化力量。

总而言之,口传音乐是如何形成的,它有着怎样的构造规律,它的基本属性和面貌都是由哪些核心要素所决定的,它与外部环境之间又是个什么样的关系等问题的答案,只有在它本身的口传性当中去寻找。为此,以上认识都是在对蒙古族音乐口传性问题的思考与分析当中总结出来的。这些思考重点包括:(一)长调民歌的结构原则及其在演唱实践中的运用;长调与短调在口头演述中不同的结构方式。(二)萨满神歌不同于一般歌曲的概念和音乐行为方式,以及仪式语境中的运用规则;宗教观念通过仪式生成意义和功能以及对特定仪式语境的营造。(三)佛教音乐曲调在诵经实践中的功能作用及其象征意义。(四)宴歌演唱习俗及其特定民俗语境中的组合规则和符号象征功能。(五)长篇叙事体裁(史诗、胡仁·乌力格尔、叙事民歌)演唱中音乐与诗行的关系,语境对表演和文本的影响,表演与创作、流布,传承的本质和规则。(六)叙事体裁音乐与抒情体裁音乐口头表演之异同。(七)不同体裁曲调与唱词的结合及相互规约。(八)不同体裁口头传承的本质及"学"与"授"的关系,及传承过程中个体的创造性和传统的变易性。(九)民间概念及其口头表演中的实践。文章分绪论以及五章论述。每章都是一个相对独立的单元,而且它们相互补充、彼此阐释,又能形成一个连续的整体。

该课题一些主要理论方法,引申了本人博士论文《胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》中的相关主张。目的,一方面想进一步深化和完善已有的认识和已建立的框架;另一方面则将自己关于口传音乐研究方面的一些认识和体会,扩展至蒙古族传统音乐更多体裁的思考上,尽可能地提炼

出符合蒙古族音乐口传性研究实际的理论主张。诚然,对于一个需要长期研究的领域而言,本课题所做的努力仅仅是一个开端。在本课题的田野工作以及撰写过程中,我深刻地感受到研究蒙古族民间音乐的紧迫性和这一工作的严峻性。许多领域我们从未涉及,已有的不少认识,往往与民间实际之间存在着一定的差距。为此,我们的理论研究必须走向田野,唯有把民间音乐还原到它赖以生存的动态语境当中予以考察和理解,我们才能对民间音乐给予科学的认识和阐释。

参 考 书 目

一、蒙古文

（一）专著

1. 巴特尔:《字额词曲音乐草稿》,手稿,1980 年。
2. 罗卜桑悫丹:《蒙古风俗鉴》,哈·丹碧扎拉桑校注,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1981 年。
3. 纳·赛希亚拉图:《论蒙文诗的形式》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1981 年。
4. 阿古达睦,策·乌日亘等编辑整理:《蒙古族婚礼》,海拉尔:内蒙古文化出版社,1987 年。
5. 呼格吉勒图:《蒙古族音乐史》,沈阳:辽宁民族出版社,1997 年。
6. 莫尔吉夫、道尔加拉、巴音吉尔格勒:《蒙古音乐研究》,乌鲁木齐:新疆人民出版社,1997 年。
7. 乌·那仁巴图、巴·蒙克主编:《梅日更葛根研究文集》,海拉尔:内蒙古文化出版社,1997 年。
8. 呼日勒沙等:《科尔沁萨满教研究》,北京:民族出版社,1998 年。
9. 布仁特古斯主编:《蒙古族民俗百科全书·精神卷》,赤峰:内蒙古科学技术出版社,1999 年。
10. 博特乐图主编:《蒙古族经典民歌鉴赏》,呼和浩特:内蒙古大学出版社,2007 年。
11. 乌兰杰主编:《蒙古族长调民歌国际论坛优秀论文集》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,2007 年。
12. [蒙古] 扎·巴达拉:《蒙古族民间音乐》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,

2007年。

（二）文本集

1. 特木尔其其格整理:《汗哈冉惠传》(蒙文),呼和浩特:内蒙古人民出版社,1962年。
2. 芒·牧林、赛喜雅拉图搜集整理:《嘎达梅林》(民间叙事诗),呼和浩特:内蒙古人民出版社,1978年。
3. 乌·那仁巴图、达·仁钦:《蒙古民歌五百首》(上、下),呼和浩特:内蒙古人民出版社,1979年。
4. 兴安编:《蒙古民歌》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1979年。
5. 中国社会科学院文学研究所、各民族民间文学研究室、内蒙古人民出版社哲里木编译室主编,仁钦道尔吉、道尼日布扎木苏、丁守璞编,《蒙古民歌一千首(第一卷)》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1979年;《蒙古民歌一千首(第二卷)》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1981年;《蒙古民歌一千首(第三卷)》,通论:内蒙古少年儿童出版社,1982年;《蒙古民歌一千首(第四卷)》,通论:内蒙古少年儿童出版社,1984年;《蒙古民歌一千首(第五卷)》,通论:内蒙古少年儿童出版社,1984年。均蒙文。
6. 巴雅尔、郭永明、东晴、赵星搜集整理:《鄂尔多斯民歌》(一、二),呼和浩特:内蒙古人民出版社,1979、1984年。
7. 仁钦道尔基等编:《蒙古民歌一千首》(共5卷),呼和浩特:内蒙古人民出版社,通辽:内蒙古少年儿童出版社,1979～1984年。
8. 包玉林、白音那:《说书调》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1981年。
9. 扎木苏搜集编:《叙事歌》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1982年。
10. 道尔吉、欧东编:《昭乌达民歌》(上册)[蒙文],呼和浩特:内蒙古人民出版社,1982年。
11. 乌力吉昌、白·色音巴雅尔:《民歌——民间歌手查干巴拉演唱集》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1984年。
12. 达·桑宝、特木尔、桑杰搜集、整理、编辑:《蒙古民歌丛书——锡林郭勒盟集》[蒙文],呼和浩特:内蒙古人民出版社,1984年。

13. 诺玛搜集整理:《布里亚特蒙古民歌选》[蒙文],海拉尔:内蒙古文化出版社,1984 年,
14. 诺勒玛扎布、那木斯来、何凤仪搜集整理:《蒙古贞民歌》,海拉尔:内蒙文化出版社,1986 年。
15. 诺力玛扎布等编:《蒙古贞民歌》,海拉尔:内蒙古文化出版社,1986 年。
16. 乌力吉昌、乌力更、斯琴高娃:《科尔沁民歌》(一、二册),海拉尔:内蒙文化出版社,1987 年。
17. 斯琴高娃等:《科尔沁民歌》(一)(二),海拉尔:内蒙古文化出版社,1987 年。
18. 卫·巴特尔、全布勒、哈达、都岱等搜集、整理、编辑:《蒙古民歌丛书——阿拉善盟集》(上、下)[蒙文],呼和浩特:内蒙古人民出版社,1988 年。
19. 道荣尕整理:《琶杰格斯尔传》(上、下册),北京:民族出版社,1989 年。
20. 纳钦双各尔、图日根巴雅尔搜集整理:《库伦民歌集》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1990 年。
21. 嘎拉鲁等搜集、整理、编辑:《蒙古民歌丛书——巴彦淖尔盟集》[蒙文],呼和浩特:内蒙古人民出版社,1990 年。
22. 宝音德力格尔、阿日布登搜集、整理、编辑:《蒙古民歌丛书——呼伦贝尔盟集》(一)[蒙文],呼和浩特:内蒙古人民出版社,1991 年;巴图德力格尔、努玛搜集、整理、编辑:《蒙古民歌丛书——呼盟集》(二)[蒙文],呼和浩特:内蒙古人民出版社,1991 年。
23. 中国民间文学集成内蒙古分卷编委会:《蒙古族民歌集成(一)》,呼和浩特:内蒙古文化出版社,1991 年;《蒙古族民歌集成(二)》,海拉尔:内蒙古文化出版社,1993 年;《蒙古族民歌集成(三)》,海拉尔:内蒙古文化出版社,1993 年;《蒙古族民歌集成(四)》,海拉尔:内蒙古文化出版社,1995 年;《蒙古族民歌集成(五)》,内蒙古文化出版社,1995 年。均蒙文。
24. 胡日查主编:《蒙古族民歌集成》(共 5 卷),海拉尔:内蒙文化出版社,1991~1995 年。
25. “中国民间歌曲集成·内蒙古卷”编辑委员会:《中国民间歌曲集成·内

蒙古卷》,北京:人民音乐出版社,1992 年。
26. 乌力吉昌、迪申加卜、海红编:《蒙古族叙事民歌》(上、下册),呼和浩特:内蒙古人民出版社,2002 年。
27. 鲁·巴德玛总编:《阿拉善蒙古民歌集》(七卷本),呼和浩特:内蒙古人民出版社,2007 年。
28. 乌恩宝音:《蒙古族民歌》(上、下),通辽:内蒙古少年儿童出版社,2007 年。

二、汉 文

(一) 专著

1. 于会泳:《腔词关系研究》,上海音乐学院民族音乐学系内部教材(1963 年)翻印本。
2. 赵宋光:《论五度相生调式体系》,上海文艺出版社,1964 年。
3. 乌兰杰:《蒙古族古代音乐舞蹈初探》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1985 年。
4. 董维松、沈恰编:《民族音乐学译文集》,北京:中国文联出版社,1985 年。
5. [美]诺姆·乔姆斯基:《句法理论的若干问题》,黄长著、林书武、沈家煊译,北京:中国社会科学出版社,1986 年。
6. 段宝林、过伟编:《民间诗律》,北京大学出版社,1987 年。
7. [美]E. 希尔斯:《论传统》,傅铿、吕乐译,上海人民出版社,1991 年。
8. 扎木苏乌兰杰:《草原文化论稿》,台湾省"蒙藏委员会"印行,1997 年。
9. 乌兰杰:《蒙古族音乐史》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1998 年。
10. 乔建中:《土地与歌——传统音乐文化及地理历史背景研究》,济南:山东文艺出版社,1998 年。
11. 段宝林、过伟、刘琦主编:《古今民间诗律》,北京大学出版社,1999 年。
12. 王铭铭:《逝去的繁荣——一座老城的历史人类学考察》,杭州:浙江人民出版社,1999 年。
13. [法]克洛德·莱维-斯特劳斯:《结构人类学》,上海译文出版社,

1999 年。
14. 朝戈金:《口传史诗诗学——冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》,南宁:广西人民出版社,2000 年。
15. [美]约翰·迈尔斯·弗里:《口头诗学——帕里洛德理论》,朝戈金译,北京:中国社会科学文献出版社,2000 年。
16. 高丙中:《民俗文化与民俗生活》,北京:中国社会科学出版社,2000 年。
17. [美]克利福德·吉尔茨:《地方性知识》,王海龙、张家瑄译,北京:中央编译出版社,2000 年。
18. 乌丙安:《民俗学原理》,沈阳:辽宁教育出版社,2001 年。
19. 赵宋光:《赵宋光文集》(第一、二卷),广州:花城出版社,2001 年。
20. 洛秦:《音乐与文化》,北京:西泠印社出版社,2001 年。
21. 王力:《诗词格律概要》,北京出版社,2002 年。
22. 尹虎彬:《古代经典与口头传统》,北京:中国社会科学出版社,2002 年。
23. 李亦园:《李亦园自选集》,上海教育出版社,2002 年。
24. [瑞士]费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,北京:商务印书馆,2002 年。
25. 薛艺兵:《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,北京:宗教文化出版社,2003 年。
26. 杨民康:《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》,北京:宗教文化出版社,2003 年。
27. 夏建中:《文化人类学理论学派——文化研究的历史》,北京:中国人民大学出版社,2003 年。
28. 容世诚:《戏曲人类学初探——仪式、剧场与社群》,桂林:广西师范大学出版社,2003 年。
29. [法]蒂费纳·萨莫瓦约:《互文性研究》,邵炜译,天津人民出版社,2003 年。
30. 樊祖荫:《中国多声部民歌概论》,北京:人民音乐出版社,2004 年。
31. 崔宪:《探律集》,上海音乐学院出版社,2004 年。

32. 王力:《现代诗律学》,北京:中国人民大学出版社,2004年。
33. 乔健编著:《印第安人的诵歌》,桂林:广西师范大学出版社,2004年。
34. 赵毅衡编选:《符号学文学论文集》,天津:百花文艺出版社,2004年,
35. 陈宗明、黄华新:《符号学导论》,郑州:河南人民出版社,2004年。
36. [美]阿尔伯特·贝茨·洛德:《故事的歌手》,尹虎彬译,北京:中华书局,2004年。
37. [英]菲奥纳·鲍伊:《宗教人类学导论》,金泽、何其敏译,北京:中国人民大学出版社,2004年。
38. 乔建中:《国乐今说——乔建中音乐文集》,上海音乐学院出版社,2005年。
39. 王瑾:《互文性》,南宁:广西师范大学出版社,2005年,
40. 赵蓉晖编:《索绪尔研究在中国》,北京:商务印书馆,2005年,
41. [美]阿兰·邓迪斯:《民俗解析》,户晓辉译,南宁:广西人民出版社,2005年。
42. 阿地里·居玛吐尔地:《〈玛纳斯〉史诗歌手研究》,北京:民族出版社,2006年。
43. 裴文:《索绪尔:本真状态及其张力》,北京:商务印书馆,2006年。
44. 周星主编:《民俗学的历史、理论与方法》(上下册),北京:商务印书馆,2006年。
45. [俄]弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普:《故事形态学》,贾放译,北京:中华书局,2006年。
46. 萧梅主编:《上海音乐学院学术文萃1927~2007·音乐学理论研究卷》,上海音乐学院出版社,2007年。
47. 莫尔吉胡:《追寻胡笳的踪迹——蒙古音乐考察纪实文集》,上海音乐学院出版社,2007年。
48. 博特乐图:《胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》,上海音乐学院出版社,2007年。
49. [英]约翰·布莱金:《人的音乐性》,马英珺译,北京:人民音乐出版社,

2007年。
50. [匈]格雷戈里·纳吉:《荷马诸问题》,巴莫曲布嫫译,桂林:广西师范大学出版社,2008年。
51. [法]罗兰·巴尔特:《符号学原理》,李幼蒸译,北京:中国人民大学出版社,2008年。

(二)论文

1. 郝苏民:《蒙古族谚语格律的考察研究》,载段宝林、过伟编:《民间诗律》,北京大学出版社,1987年。
2. 赵宋光:《草原音乐文化的哲理启示》,载《草原艺坛》,1989年第1期。
3. 汤亚汀:《西方民族音乐学思想发展的历史轨迹》,载《中国音乐学》,1999年第2期。
4. 柯沁夫:《胡琴源流析辨》,载《草原歌声》,1999年第2、3期。
5. 洛秦:《民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试》,载《中国音乐学》,1999年第3期。
6. 邹明华、高丙中:《谁是"民"什么是"俗"》,载《民间文化》,2000年第2期。
7. [美]邓迪斯:《谁是民俗之"民"》,载高丙中:《民俗文化与民俗生活》,中国社会科学出版社,2000年。
8. 柯沁夫:《马头琴源流考》,载《内蒙古大学学报·人文·社会科学版》,2001年第1期。
9. 汤亚汀编译:《西方民族音乐学方法论概要》,载《中国音乐学》,2001年第2、3期。
10. 崔宪:《简论民歌的曲随词唱与词曲异步》,载《文艺研究》,2002年第4期。
11. 乔建中:《两句体的旋律类型简论》,载《音乐研究》,2003年第3期。
12. 杨利慧:《表演理论与民间叙事研究》,载《民俗研究》,2004年第1期。
13. 博特乐图:《乌拉特人的民歌分类观及其文化阐释》,载《内蒙古艺术学院学报》,2004年第1期。
14. 杨利慧:《表演理论与民间叙事研究》,载《民俗研究》,2004年第1期。

15. 鲜益:《民间文学:口头性与文本性的诗学比较 ——以彝族史诗为视角》,载《艺术广角》,2004 年第 5 期。
16. 萧梅:《从“文化约定”比较中西音乐的传播和传承》,载萧梅:《田野萍踪》,上海音乐学院出版社,2004 年。
17. 博特乐图:《蒙古族传统音乐研究的先驱——罗桑悫丹》,载《内蒙古艺术》,2005 年第 1 期。
18. [美]理查德·鲍曼:《美国民俗学和人类学领域中的“表演”观》,杨利慧译,载《民族文学研究》,2005 年第 3 期。
19. 曹本冶:《思想～行为:仪式中音声的研究》,载《音乐艺术——上海音乐学院学报》,2006 年第 3 期,
20. 博特乐图:《符号的互动——蒙古族近代说唱艺术传统中的书写与口传》,载《中央音乐学院学报》,2006 年第 4 期。
21. 博特乐图:《蒙古族宴礼与宴歌演唱习俗》,载《民族艺术》,2007 年第 1 期。
22. 博特乐图:《论曲调框架》,载《内蒙古大学艺术学院学报》,2007 年第 2 期。
23. 冯巍:《乔姆斯基语言学与对文学理论的结构分析》,载《社会科学辑刊》,2008 年第 1 期。

(二) 文本集

1. 安波、许直、胡尔查等:《蒙古民歌集》,内蒙古日报社,1949 年。
2. 安波、许直:《东蒙民歌选》,上海新文艺出版社,1952 年。
3. 内蒙古歌舞剧团:《内蒙古民歌》,奥其、松来合译,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1954 年。
4. 那达密德、福宝琳:《乌力格尔曲调 300 首》,内蒙古哲里木盟文学艺术研究所,内部资料,1989 年。
5. 包玉林主编:《中国曲艺音乐集成·内蒙卷》,北京:中国 ISBN 中心,1997 年。

后　记

这本书是我2006至2008年间在上海音乐学院做博士后研究的成果。

2005年，在乔建中、乌兰杰、萧梅三位导师的指导下，我在中国艺术研究院完成了博士论文《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》(2007年由上海音乐学院出版社出版)，并顺利通过答辩，获得了博士学位。在博士论文中，我尝试运用帕里—洛德口头诗学理论，并努力将其引入到蒙古族口传音乐的研究当中，以我的家乡——科尔沁地区的民间说唱艺人胡尔奇为切入，对他们表演和传承着的胡仁·乌力格尔、叙事民歌、好来宝、蟒古斯因·乌力格尔等音乐体裁的口传性特征进行了较为系统的研究。并且通过研究提出了一些概念和术语，力图揭示蒙古族说唱艺人口头演唱实践背后的某些原理性问题。

同年我回到内蒙古后，有机会接触更多的民间艺术家。我把布仁初古拉、扎拉森、伊丹扎布等民间艺术家请到身边来，在与他们的朝夕相处中，一方面更加坚定了自己在传统音乐口传性研究领域继续探索的信心，另一方面感觉到自己过去研究的缺憾。我从“帕里—洛德口头程式理论”进一步引申，阅读了语言学、符号学以及表演理论等相关领域的经典文献和前沿成果，并努力将其运用于蒙古族音乐的研究和思考中，从而越发感到蒙古族音乐的口

传性研究这一领域有着巨大的深入空间。尤其自2005年至今，我在内蒙古各地对更多的民间音乐体裁进行实地调查，走访了大量民间艺术家，看到了许多音乐发生的实际情景。于是更有一种冲动，将我在胡尔奇及其音乐的研究中总结出来的思考，运用到更多地方传统以及口传音乐体裁的研究中。所幸的是，2006年我被上海音乐学院招收为博士后研究人员，以《表演、文本、语境、传承——蒙古族音乐的口传性研究》为题的研究计划也顺利通过答辩，而且更重要的是萧梅、乔建中两位老师继续担任我的合作导师。

正如绪论中所说，本书是在博士论文基础上的后续研究，其中既有后者中所提出问题的深入和补充，也有在其基础上的延伸扩展。为此，我选择几种重要的蒙古族传统音乐体裁作为范例，围绕"蒙古族音乐的口传性"这一基本问题，从表演、文本、语境、传承等基本角度展开论述，目的是在进一步深化已有思考的同时，将其运用到更多领域的探索上。

博士后研究的两年异常艰难。在学校，除了繁重的教学工作外，还要完成大量的科研课题，无法像读博期间那样专心于论文。幸好在老师们的指导和鼓励下如期完成了研究任务，顺利通过答辩。但我感觉到，自己的研究只不过是提出了关于蒙古族音乐及其口传性方面的一些新问题，补充并深化了一些自己过去研究中的未尽之事，我深知，自己在蒙古族音乐口传性研究道路上的探索仍然任重道远。

在此，谨向我的博士后合作导师萧梅教授致以由衷谢忱。在中国艺术研究院攻读博士学位期间，萧老师便担任我的副导师，此次从选题到写作，都是在萧老师的细心指导下完成的。虽然已毕业数年，但她一如既往地关注我的学习，在研究和工作上一直给予关键性的指导。老师的恩情，只能用自己加倍的努力来报答。感谢我的恩师乔建中教授，问业于乔老师门下，是我毕生的骄傲！他的为人为学，永远是我学习的榜样，他孜孜不倦的教诲和慈父一样的关爱，激励着我努力向前。

感谢赵宋光先生、乌兰杰先生对我多年来的关怀。感谢上海音乐学院，给我再次深造的机会。感谢陈应时、徐孟东、杨燕迪、洛秦、贾达群诸师的帮助和指导。感谢内蒙古大学艺术学院李玉林院长、宋生贵副院长、毅力副书记、李世

相主任、李兴武教授在我成长过程中的莫大帮助。感谢我的研究生李玉英仔细审读书稿。感谢我原来工作单位内蒙古师范大学领导和多年来栽培我的老师们。感谢宝音德力格尔、莫德格、巴德玛、布林、布仁初古拉、甘珠尔、齐宝德、特木热、扎拉森、伊丹扎布、钱玉兰、扎格达苏荣、阿拉坦其其格、芒来等艺术家们。向为我的研究提供智识的一百多位民间艺术家们表达崇高的敬意和诚挚的谢意。

最后，特别感谢上海高校音乐人类学E－研究院首席研究员、上海音乐学院出版社社长洛秦教授多年来对我这样一名边疆少数民族学子的理解和莫大的支持。并向本书的责任编辑夏楠、杨成秀、迟凤芝三位女士致以由衷感谢。

博特乐图

2010年9月

ISBN 978-7-80692-718-2

9 787806 927182 >

定价：52.00元